

Tesis Doctoral

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

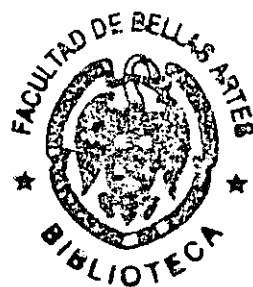
Jesús Larrañaga Altuna



BIBLIOTECA U.C.M.



5308289199



R# +197

Dirigida por el Doctor Manuel Parralo Dorado
Catedrático, Director del Departamento de Pintura (Pintura-Restauración)
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Madrid- enero 1997.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO
Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

Tesis Doctoral: Josu Larrañaga Altuna

Para Enara y Amaia

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO.

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- INDICE -

JUSTIFICACIÓN

Sobre el contenido y características de la Tesis

A: Objetivos de la tesis.	
A.1: Razones de la investigación.	9
A.2: Hipótesis de trabajo.	10
B: Justificación.	
B.1: Interés de la investigación.	10
B.2: Características de la propuesta	11
B.3: La elección de Cézanne y Artschwager.....	12
C: Acotaciones al tema.	
C.1: El campo de la investigación.	13
C.2: Dificultades e impedimentos.	14
D: Método empleado.	
D.1: Desarrollo temático.	15
D.2: Desarrollo metodológico.	15

INTRODUCCIÓN

Algunos aspectos sobre teoría de la *representación*

I.1: La representación como mediación	18
I.2: Representación plástica	24
I.3: Representación o representaciones	31
I.4: Mímesis y representación	34

1.-ACERCA DEL OBJETO

1.1-El mundo de los objetos.	42
-----------------------------------	----

1.2-Objeto representado y "naturaleza muerta".	
1.2.1: Precedentes.	48
1.2.2: Denominaciones y significados.	61
1.2.3: Las propiedades pictóricas y el proceso representativo.	68
1.3-La atracción de los nuevos mecanismos.	
1.3.1: Introducción.	75
1.3.2: El engaño de la mirada.	76
1.3.3: Alusiones sociales.	91
1.3.4: Nuevos campos de investigación.	99
1.3.5: Entre el modelo y el espacio.	100
1.3.6: Descripción y sensación.	114
1.3.7: Pinturas de la vanidad	122
1.4-La vitalidad de lo banal.	
1.4.1: Reclasificación de las cosas.	126
1.4.2: Un nuevo sistema de representación.	130
Bibliografía del capítulo 1.	136

2.-CÉZANNE Y LA NATURALEZA MUERTA EN LA PINTURA MODERNA

2.1-Anotaciones acerca del modelo.	150
2.2-Modelo y motivo.	
2.2.1: El concepto de motivo en Cézanne.	155
2.2.2: Características del motivo.	159
2.3-Nueva mirada a los objetos.	166
2.4-Visión como confrontación.	
2.4.1: Introducción.	174
2.4.2: Sobre la "sensación".	179
2.4.3: Acerca de la "realización".	192
2.4.4: Los medios expresivos propios del arte.	198
2.5-El nuevo sentido de la representación. El desplazamiento del motivo.	
2.5.1: Introducción.	201
2.5.2: Del motivo visual al motivo intelectual.	202

2.5.3: La naturaleza interior como motivo abstracto.	208
2.6-Semejanza y similitud.	
2.6.1: Los misterios de la representación.	215
2.6.2: La ausencia del referente.	222 /
2.6.3: Autorreferencia y similitud.	227
2.6.4: La falta de dirección.	230
Bibliografía del capítulo 2.	235

3.-PRESENCIA Y PRESENTACIÓN

3.1-El concepto de presencia en el arte.	
3.1.1: La presencia como cualidad.	244
3.1.2: Presencia y presentación.	251
3.2-Presentar y/o representar.	
3.2.1: Introducción.	254
3.2.2: El nuevo equilibrio entre la <i>comunicación</i> y la <i>producción</i>	257
3.3-Un nuevo punto de vista.	
3.3.1: Proposición, denominación y desplazamiento.	261
3.3.2: El discurrir procesual de la presentación.	271
3.3.3: Referencia y reubicación del icono.	276
3.3.4: El arte como demostración.	283
3.4-Objeto presentado e Instalación.	
3.4.1: Precedentes: La pintura desbordada.	287
3.4.2: Estrategias objetuales- estrategias espaciales.	298
3.4.3: El espacio como ampliación conceptual de la obra.	304
3.4.4: Instalaciones.	314
Bibliografía del capítulo 3.	318

4.-EL PROCESO DE PRESENTACIÓN

Introducción.	327
4.1-Presentación como contextualización.	329
4.1.1: Ubicación espacial.	333

4.1.2: Imbricación social.	342
4.1.3: Consideración como lenguaje.	350
4.1.4: Contextualización artística.	352
4.2-Estrategias de clasificación.	356
4.3-El nuevo sujeto de la representación.	363
4.4-R.Artschwager y la nueva "naturaleza muerta".	
4.4.1: Introducción.	368
4.4.2: Reconocimiento y experimentación de los objetos.	373
4.4.3: Mecanismos de interrelación.	377
4.4.4: El cambio del orden de la representación.	381
4.4.5: Apariencias engañosas.	390
4.4.6: Espacios de percepción.	397
4.4.7: Marcas y signos.	403
4.4.8: Nuevos códigos visuales.	420
Bibliografía del capítulo 4.	436

CONCLUSIONES

Conclusiones	443
---------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

Fuentes.	454
Bibliografía	457

BIBLIOGRAFÍA SOBRE RICHARD ARTSCHWAGER:

Justificación.	463
Bibliografía.	464

ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	488
------------------------------	-----

AUTORES

ÍNDICE DE AUTORES	503
-------------------------	-----

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- JUSTIFICACIÓN -

SOBRE EL CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DE LA TESIS

A: OBJETIVOS DE LA TESIS.

A.1: Razones de la investigación.

Esta tesis nace de una doble motivación; por un lado la necesidad de ordenar y dar forma teórica al contenido conceptual que ha sido desarrollado y ha acompañado a gran parte de la obra plástica del autor hasta la fecha, y por otra la necesidad práctica, puesta de manifiesto en su actividad pedagógica, de articular rigurosamente algunas de las características fundamentales del arte actual en relación a la tradición pictórica.

Se plantea en primer lugar, la necesidad de esclarecer el significado de los conceptos *representación* y *presentación* en el arte. En segundo lugar se pretende relacionar la representación de objetos o *naturaleza muerta*, con la presentación de objetos o *instalación*, en el análisis concreto de las obras de arte. Y, en tercer lugar, comprobar dicha relación en la experiencia de un determinado artista; Richard Artschwager, con la intención de que la investigación dé como resultado una serie de *dispositivos interpretativos* que sirvan a la comprensión de determinadas obras de arte actuales.

A.2: Hipótesis de trabajo.

A.2.1: Por un lado, se mantiene que **la presentación artística es una cierta forma de representación**, en la que mediante una nueva formulación se pretende incidir en determinadas características del arte actual. Esto, que hasta ahora ha sido planteado de forma genérica, se pretende corroborar aquí en el análisis concreto de determinadas manifestaciones y realizaciones artísticas.

A.2.2: En segundo lugar, se entiende que **las instalaciones de Richard Artschwager son una aplicación de los fundamentos y mecanismos propios de la naturaleza muerta**, a las formas artísticas actuales. | a

B: JUSTIFICACIÓN.

B.1: Interés de la investigación:

La aparición a mediados del XVI de la (llamada posteriormente) *naturaleza muerta*- imágenes que tematizan la imagen, representaciones que problematizan la representación- y su afianzamiento a lo largo del siglo siguiente entre los artistas, abre una época en la que el arte se plantea a la vez como problema y como lugar para la reflexión, y presagia de alguna manera el inicio de la modernidad.

A mediados del siglo XX, poco antes de anunciarse el ocaso del período moderno, con apelaciones a la pos-modernidad, tardo-modernidad o sobre-modernidad, el arte propone un nuevo mecanismo capaz de generar y dar sustento a un arte no anclado en la objetividad de las cosas, que replantea el concepto de representación y el propio sentido de su actividad, al que se ha venido en llamar instalación. | a b

Si la *representación de objetos*, o naturaleza muerta planteaba en su nacimiento- lo que después recogería su propia definición- la muerte de un cierto concepto de naturaleza vinculado a un exterior, y proponía mediante su “autopsia” la búsqueda entre sus restos ocultos, para la reproducción de nuevos fundamentos del arte, en su revisión cezanniana, a finales del XIX, se vuelve a plantear un nuevo fallecimiento, en este caso el de la naturaleza natural romántica, a la que se trata de nuevo de auscultar, esta vez caminando, experimentando entre sus ruinas, en la esperanza de que este manipular, *produjera* un nuevo arte para el nuevo siglo.

Años después, la llamada *presentación de objetos*, que en su apropiación espacial se conoce como instalación, también plantea (se hace eco y muestra), la defunción de otra naturaleza, esta vez formada por signos, entre los que se incluye la propia obra de arte, y reclama como la naturaleza muerta antaño, el reverso de esta representación como nuevo espacio artístico.

B.2: Características de la propuesta.

Entre aquella representación y esta presentación no solamente fallecieron diversas apreciaciones de la “naturaleza”, o la “realidad”, diferentes dioses (incluso Dios), o distintas concepciones del propio arte, o de su alter-ego la estética, sino que se ha producido un corte epistemológico que impide cualquier *comparación* basada en similitudes o identificación de constantes en ambos.

Esta constatación- obvia por otro lado- sobre la falta de homogeneidad entre esta *presentación de objetos* y aquella *representación*, no excluye, sin embargo, otros tipos de relación dirigidos a una comprensión del presente en su conexión con la tradición artística. Lo que implica que entendamos lo nuevo, no en su extrañeza, su opacidad o su contradicción con respecto a la tradición, sino en su vinculación, en su recorrido, en su trayectoria.

Cabe la posibilidad, por tanto, de tratar de entender los fenómenos artísticos y sus significados en el contexto cultural y formal en el que se dieron, acercarnos a aquél estado en que eran *dignos de crédito*, para tratar de indicar los caminos que en su realización fueron formando, y dibujar las **vías de relación**, el recorrido coherente entre aquélla representación en relación a aquél sentido del espacio, aquél observador o aquélla concepción de la obra de arte, y estos nuevos fundamentos y mecanismos del arte. La tarea se verá amparada por el sentido referencia que para el arte ha tenido, en todas las épocas, la práctica artística precedente, y las constantes miradas de los pintores hacia las *estrategias de artista* y los *mecanismos representativos* desarrollados previamente.

B.3: La elección de Cézanne y Artschwager.

La inflexión producida por las propuestas de Paul Cézanne en el arte del último siglo, no pueden entenderse más que a partir de la investigación sistemática de sus naturalezas muertas. De la misma manera, el concepto de la naturaleza muerta como mecanismo específico de producción artística, tiene en Cézanne un revitalizador y modernizador esencial. Sus aportaciones acerca del *motivo*, del arte como armonía *a* *paralela* a la naturaleza que se fundamenta en las *sensaciones* y de la pintura como *equivalente* cromático, como *producción* de realidad, surgen de esta manipulación plástica con las cosas, que el organizaba en sus pinturas de objetos. Sin duda, esta visión de la naturaleza muerta, ha servido no sólo a la vanguardia más ligada a la historia de las formas, sino al arte del presente siglo más allá incluso de sus producciones concretas, y supone la actualización del potencial creativo de ese mecanismo.

Dadas las características relacionales de la presente investigación, el análisis de las propuestas cezannianas se muestra especialmente interesante, ya que por un lado sirve de culminación de un determinado recorrido representativo ligado de diversas maneras a la naturaleza, y por otro, abre el arte a nuevas formas de producción de imágenes, que en su desarrollo han llevado a las propuestas presentativas actuales.

En ese sentido, la experiencia plástica de Richard Artschwager, quien se encuentra vinculado muy estrechamente con dos de las corrientes artísticas más influyentes de los últimos decenios- *pop/art* y *minimalismo*- y plantea su obra como problematización del concepto de representación, al que intenta comprimir hasta su límite, reclamándose a su vez heredero de los pintores de *bodegones* y *naturalezas muertas*, permite a la tesis general una formulación más rigurosa, en la medida en que se ajusta a una propuesta específica y sirve por tanto para concretar los límites de ese recorrido representacional y los contextos en los que las diversas formulaciones generales adquieren su validez.

Entre ambas propuestas, se han seleccionado aquellas otras cuyas formulaciones y obras concretas han supuesto alteraciones de fondo, tanto en la identificación del referente como en el mecanismo representacional, y que por tanto han ido conformando mediante sucesivos ajustes el nuevo funcionamiento *presentativo* de la obra de arte.

C: ACOTACIONES AL TEMA.

C.1: El campo de la investigación.

La presente tesis pretende moverse en el ámbito de la reflexión artística, en el sentido de *formulación de juicios acerca de los productos artísticos*, sin por ello prescindir de aquéllos escritos y aportaciones de diversa índole relacionados con esta práctica. En su realización naturalmente, se ha visto en la necesidad de apelar a diversos campos del conocimiento, como la historia del arte, la literatura artística, la teoría del arte, la estética o la filosofía. En este sentido ha sido necesario acompañar el cuerpo fundamental de la tesis con una introducción de carácter teórico que sirviese, solamente, a efectos de referente básico en relación a los límites conceptuales en los que se propone desarrollar ésta.

C.2: Dificultades e impedimentos.

Las dificultades fundamentales de este tipo de investigación, provienen de la amplitud temporal a la que se refieren, y de la necesidad de contextualizar cada análisis en las correspondientes situaciones artísticas, culturales o sociales. Hemos aplicado este criterio, en primer lugar, al concepto de *naturaleza muerta*, al que hemos dedicado el primer capítulo en la convicción de que el sentido de su comprensión, determinará el desarrollo posterior de la investigación.

Los límites razonables de una tesis, en cuanto a espacio y tiempo empleado, no permiten el análisis exhaustivo de algunos aspectos no directamente relacionados con el objetivo de la misma, lo que se ha tratado de paliar mediante referencias a trabajos o publicaciones de otros autores que complementan las aportaciones del presente trabajo, y la selección rigurosa de los acontecimientos artísticos a investigar.

Una dificultad adicional ha consistido en la falta de publicación y distribución en nuestro país, tanto de los escritos, aportaciones documentales e incluso reproducciones de la obra de algunos de los artistas actuales a los que se hace referencia en el trabajo, especialmente de Richard Artschwager, como de los ensayos recientes acerca de la génesis, las características y las implicaciones lingüísticas de la naturaleza muerta, y de su papel en la formación del concepto de arte moderno.

D: MÉTODO:

D.1: Desarrollo temático.

En correspondencia con la voluntad de ir descubriendo caminos de relación formulada más arriba, el desarrollo temático de la tesis parte del estudio y definición de las

características principales de la naturaleza muerta, fundamentalmente en lo que se refiere a su consideración como mecanismo de representación, para, a continuación, pasar a analizar las variaciones cezannianas y su incidencia en la crisis abierta en el ámbito del arte y del pensamiento, en relación al propio concepto de representación.

En la segunda parte de la tesis se analiza el período en que el arte se replantea radicalmente su función representacional, y los límites y contaminaciones con los que ésta discusión se produce, lo que se realiza en paralelo a un análisis de las nuevas formas referenciales en que se mueve la actividad artística, que sirve para ir configurando las características del nuevo concepto en formación.

Por último, se analiza pormenorizadamente la obra de Richard Artschwager, como ejemplo de uno de los modos de comportamiento de la presentación artística, que toma como referencia espacial la *instalación*, y la relación formulada por el propio artista de aquélla con la naturaleza muerta.

D.2: Desarrollo metodológico.

El método general empleado está basado en el análisis de una secuencia de manifestaciones artísticas, previamente determinada en base a criterios de idoneidad en relación a los objetivos de la investigación, que tiene por objeto el establecimiento de una *cartografía* de los fenómenos artísticos en lo referente fundamentalmente a los dos fundamentos básicos de la investigación; el funcionamiento representativo en cada caso y la persistencia en el empleo de objetos como mecanismo referencial.

Para ello se pretende, en primer lugar, realizar una suerte de *inventario* de los *usos* representativos básicos del presente siglo, en relación a obras características de cada uno de ellos, que pueda permitir posteriormente una interpretación lógica de la derivación presentativa en relación a los caminos recorridos anteriormente. En este

inventario se pretenden registrar las distintas formas de utilización de cosas banales como mecanismo de producción artística.

Tanto en el análisis de la *naturaleza muerta*, entendida como prototipo de la representación de objetos, como en el de la *instalación* en el sentido de articulación espacial de la presentación artística, aparecen características, fenómenos y fundamentos propios, que constituyen el entramado o la retícula en la que se asientan y toman forma característica aquéllos recorridos representacionales, de manera que en conjunto podamos establecer aquél mapa o cartografía que se pretende construir, cuyo fin no es otro que el de permitirnos dibujar unos caminos, unas vías interpretativas entre diferentes formas artísticas.

El análisis de la obra de Richard Artschwager se realiza mediante la confrontación de esta trama, de este mapa, con los planteamientos y referencias del propio artista hacia su obra, de forma que ambos muestren sus concordancias, o no, más allá de las comparaciones formales en cada caso.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- INTRODUCCIÓN -

ALGUNOS ASPECTOS SOBRE TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN

I.1: La representación como mediación.

Michel Foucault expresa el carácter fundamental de las reflexiones acerca de la representación en los siguientes términos; "La representación gobierna el modo de ser del lenguaje, de los individuos, de la naturaleza y de la necesidad misma. El análisis de la representación tiene, pues, valor determinante con respecto a todos los dominios empíricos (...) El lenguaje no es más que la representación de las palabras; la naturaleza no es más que la representación de los seres; la necesidad no es más que la representación de la necesidad" ¹. Según esta concepción, por tanto, nuestra relación con las cosas, con las necesidades y con nuestro lenguaje, con todo aquello que acontece a nuestro alrededor, pasa necesariamente por una mediación determinada, a la que llamamos representar, en el sentido de conocer.

En términos generales (refiriéndonos al conocimiento), podemos entonces llamar **representación** a la mediación necesaria de todo lo que aparece a nuestra ~
sensibilidad, para que pueda ser reconocido por nosotros,

¹ .Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI Ediciones, 1989- p.207.

entendiendo por nosotros a los sujetos. La necesidad de esta intermediación pertenece al pensamiento moderno a partir de que Kant se interroga sobre la imposibilidad de conocer la cosa en sí, mostrando por tanto la necesidad de una determinada remisión entre el sujeto y la cosa, y corresponde a las propias características del sujeto moderno, quien "carece de ataduras, pero también de un espacio sobre el que apoyarse que no sea su propia experiencia, es decir el representarse como sujeto y el representar objeto que a tal fin es imprescindible"².

El carácter de esta mediación depende del concepto de naturaleza y realidad de que se trate, del tipo de aprehensión al que se haga referencia y de la posible correspondencia entre ambos. En consecuencia existen diversas formas de entender la representación, o lo que es lo mismo, el conocimiento. Prácticamente todas las tendencias del pensamiento desarrolladas en los últimos siglos, en el período que denominamos modernidad, han reflexionado acerca de la representación, de lo verdadero y lo real, y de su relación con el sujeto (incluyendo el propio carácter del sujeto) ³.

En la tradición occidental, los dos principales modos de representación, es decir aquellos que tienen una

² . Valeriano Bozal: *Notas para una teoría del gusto*, Madrid, Visor, 1991- p.41.

³ . Naturalmente no es objeto de esta investigación el desarrollo y análisis de las diversas concepciones representativas desarrolladas por la filosofía a partir del racionalismo y el empirismo. A ellas haremos referencia en la medida en que se relacionen con los diversos sentidos de la representación plástica de los que hablamos en los siguientes apartados.

mayor capacidad mediadora, son el del lenguaje textual y oral, y el gráfico ⁴.

Sin embargo, el uso del término representación no siempre se refiere a ésta mediación general de la cosa (sea del carácter que ésta sea), sino que se emplea asimismo para los diversos *modos* de representación- como es el caso de la representación de imágenes en la práctica artística (musical, pictórica o poética), o las representaciones en el lenguaje común, o en la práctica jurídica, económica y política; o también en el sentido de "poner en relación a un sujeto que se re-presenta lo que está presente" ⁵.

Empleamos por tanto la misma palabra - representación- para referirnos a diferentes cuestiones ⁶ .En

⁴ .A los que habría que añadir la llamada representación por índices (en la práctica, en la manipulación, que en ocasiones ha sido denominada táctil).

⁵ . "... Aunque esta última no es por la general tenida en cuenta, quizás por su obviedad, porque la finalidad y utilidad son otras". V.Bozal, op.cit.-p.40.

⁶ .La palabra *representar* en castellano, proviene del latín *repraesentāre*, relacionada con el antiguo nombre de la obra dramática, pero que no traduce literalmente ninguna palabra griega. En germánico (lengua indoeuropea que hablaron los pueblos germanos, y de la cual se derivaron el nórdico, el gótico, el alemán, el neerlandés, el frisón y el anglosajón), el concepto representar está recogido fundamentalmente en dos palabras; *vorstellung* y *darstellung*, y su significado varía (distinción que no existe en castellano), según se trate de representaciones de palabras- para lo que se emplea la palabra *wortvorstellungen*, o de cosas- *dingvorstellungen*, ambas derivadas de *vorstellung*.

La diferenciación entre el significado de la palabra representación si ésta está referida a palabras o a cosas, proviene seguramente de la aplicación del término "vorstell" a la representación teatral, donde puede tener el sentido de *hacerse un idea* o también el de *colocar*

esta investigación, las dos principales nociones que nos interesa analizar son las de representación como conocimiento, y representación plástica ⁷. Ambas se interrelacionan naturalmente, en la medida en que corresponden a una determinada manera de entender la relación del sujeto con el mundo, y por tanto para poder entender el sentido de la representación plástica en cada momento, deberemos contrastarla con el sentido general que en cada período se tiene de *la representación*.

Las distintas corrientes de pensamiento han interpretado de diversas formas la relación de la representación como conocimiento con la práctica artística, algunas de ellas situando ésta en el centro del pensamiento

delante. En la misma representación pueden darse así dos diferentes sentidos de la representación.

La diferencia entre ambos sentidos de la representación fue utilizada por Freud para indicar su papel organizador en la pulsión y en la represión, y puede ser clarificador en lo que se refiere a la presente Investigación al introducir un matiz diferencial en su aplicación al objeto artístico.

La filosofía y el pensamiento alemán ha utilizado también la palabra *Repräsentation*, proveniente del latín, y a la que Gadamer (*Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993. Nota 10-p.190) relaciona con el giro semántico derivado de la idea cristiana de la encarnación y del "corpus mysticum": "Repraesentatio ya no significa solo copia o figuración plástica (...) sino que ahora significa representación (en sentido del representante). El término puede adoptar este significado porque lo copiado está presente por sí mismo en la copia".

⁷. En adelante, siempre que nos refiramos al término en general, éste aparecerá en cursiva. Cuando lo hagamos en relación al conocimiento utilizaremos la palabra **representación**, y cuando éste se refiera al arte se indicará con **representación (p)**. Nótese que no se trata de realizar una distinción en el sentido escolástico entre representaciones objetivas y formales, o de adelantar una cierta orientación acerca de la tensión entre la representación y las formas artísticas, sino de realizar una acotación del término que favorezca el discurso de la Tesis.

sobre el ser, es decir de lo que se entiende por pensamiento filosófico ⁸.

⁸ .Muy esquemáticamente podríamos señalar en lo que se refiere a este tema, los aspectos mas relevantes desarrollados por algunas de éstas corrientes de pensamiento.

Para el formalismo (o estética visual) de principios de siglo, heredera del pensamiento de Fiedler (1841-1895)- (para quien no hay posibilidad de conocimiento sin representación, y por tanto toda realidad tiene carácter representativo), en concreto del expresado en dos artículos aparecidos en 1876 y 1887 respectivamente; *Sobre el juicio de obras de arte plásticas* y *Sobre el origen de la actividad artística* (recopiladas y publicadas en español en; *Escritos sobre arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1991, Caps. 1 y 4, ps. 49 y 169), el arte tiene un carácter cognoscitivo a través del icono que puede "hacer ascender ciertas cosas a la esfera de la conciencia", cosas que " no pueden ser representadas por otros medios". (tomado de; *De la esencia del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión 1986- p.382). Es decir, según esta idea habría un conocimiento empírico y un conocimiento estético diferenciados, (o si se quiere; la imagen constituye una forma autónoma de representación), y cada uno de ellos accedería a un ámbito de las cosas y de los fenómenos diferente. "Lo específico artístico es una forma de conocimiento intuitivo y, en tanto que tal, desinteresado, inmediato y productivo. Desinteresado en cuanto que la intuición carece de finalidad alguna; el artista está frente al mundo y trata de *reproducirlo como conjunto* en su intuición. Inmediato como todo conocimiento intuitivo (...) además esta intuición es productiva, lo visible no se busca por su importancia o significado, se busca por si mismo" (en V. Bozal, Introducción a *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* de J.Ortega y Gasset. Madrid, Espasa Calpe, 1987-p.18).

Para el creador de la semiótica moderna, Ch. S. Peirce, ésta "mediación inteligente del objeto" se realiza mediante signos, índices e iconos. Dado que la síntesis de la representación no se realiza en el sujeto sino en el lenguaje, no habría posibilidad de acceso inmediato a la cosa, sino a través de conceptos del entendimiento; la representación, tanto si se trata de su acepción general como de la plástica, siempre supondría un *estar en lugar de algo*. K.Apel ha entendido esta idea como una "transformación semiótica de la lógica transcendental kantiana" (en *Transformación de la filosofía*, De Kant a Peirce. Madrid, Taurus 1985).

Para el primer Wittgenstein, autor de la teoría considerada como la consumación del giro lingüístico, considera que ésta mediación solo es posible a través de conceptos del entendimiento, de la "forma lógica"; lo perceptible es lo que puede decirse. El modo de representación es siempre lingüístico, dado que "los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo" (en *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Revista de Occidente, 1957).

Para la teoría hermeneútica, heredera de Heidegger, y desarrollada especialmente por Gadamer y Vattimo, "el ser no puede definirse nunca como aquello que está, sino sólo como aquello que se transmite" y por tanto "el pensamiento no puede actuar con una lógica de la verificación y del rigor demostrativo, sino solo mediante el viejo instrumento, eminentemente

Esta reflexión ha ido acompañada por aquella que pretende establecer los límites de lo que en expresión de G. Vattimo se entiende por "lingüisticidad del ser" ⁹, y por tanto también de las características del arte como lenguaje.

Hay por tanto diversas formas de interpretar las relaciones existentes entre ambos usos del término *representación*, pero en el ámbito concreto de ésta investigación, y exclusivamente en lo que se refiere a la utilización de los términos, nos bastará con "recordar que la mediación necesaria para el reconocimiento de objetos físicos, no es la misma que para los objetos representados plásticamente, porque en éstos aparecen signos icónicos que precisan de una interpretación específica" ¹⁰, y por tanto, al

estético, de la intuición (...) lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica" (G. Vattimo en *El pensamiento débil*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1988-p.39). La representación artística será por tanto sinónimo de construcción, de reconocimiento y experimentación, que se remite a lo indeterminado, al ámbito de lo signico.

Para la fenomenología heredera de Husserl, "aunque la percepción cotidiana sea representativa, es posible aprehender el mundo en su mera presencia, en la sensación", porque de lo que se trata es de "aprender de nuevo a ver el mundo" (Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ediciones Península, 1978-p.20). Si la imagen estética es aquella que tiene la capacidad de recrear "la conciencia de la cosa" del mismo modo que la percepción, lo que esta imagen estética represente será absolutamente secundario, lo importante será su presencia, o en terminología de Brandi su "astanza" (para diferenciarlo de otras acepciones del término *presencia*). Idea ésta de la que participará el estructuralismo, y en especial las aportaciones de M. Foucault.

⁹ *Las aventuras de la diferencia*, (Razón hermeneútica y razón dialéctica), Barcelona, E. Península, 1986.

¹⁰ Distinción realizada por Francisca Pérez Carreño: *Los placeres del parecido, icono y representación*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1988-p.83. Aunque "hay un acercamiento evidente entre las nociones de percibir y conocer el mundo, hasta el punto de que en el ideal hermeneútico de comprensión de las ciencias humanas, conocer significaría poseer una imagen

objeto de facilitar el desarrollo del discurso, distinguiremos entre uno y otro ¹¹.

I.2: Representación plástica.

En concordancia con nuestro interés en ésta Tesis, conviene recordar aquí la consideración de Hans-Georg Gadamer, en el sentido de que "el modo de ser de la obra de arte es la *representación*" ¹². Sin embargo, en el ámbito del arte, y en concreto en el de la pintura, lo que llamamos *representaciones*

determinada del mundo"; Francisca Pérez Carreño, *La imagen en el texto*, Revista *La balsa de la Medusa*, 19-20, 1991, p.101.

¹¹ Incluso en la propia utilización de los términos, encontramos diferencias sustanciales entre las diferentes aportaciones teóricas. Nelson Goodman, (en *Los lenguajes del arte, Aproximación a la Teoría de los Símbolos*. Barcelona, E.Seix Barral, 1976), utiliza el término "representación" para referirse a una determinada modalidad del proceso de referencia. Llama *referencia* al proceso general de simbolización de lo real, que cuando se da en presencia del referente denomina *ejemplificación*, y si es en su ausencia *denotación*. En función de la naturaleza del referente, la denotación de objetos concretos se llamará *representación*, y la de valores abstractos *expresión*.

Aunque a primera vista la utilización del término, tal y como plantea N. Goodman facilitaría la distinción con el de "presentación", dado que se refiere a objetos concretos, sin embargo eliminaría toda una muestra de *cosas* complejas que el arte del siglo XX ha realizado y a las que hemos llamado *representaciones*, en las que se interrelacionan objetos presentes, denominaciones, expresiones, reproducciones mecánicas, acciones autorreferenciales ... con lo que se haría aún mas compleja la tarea de delimitar ambos términos.

Sin embargo mas adelante volveremos a esta distinción de conceptos, en la medida en que nos facilite el discurso de la tesis, para referirnos a la representación de objetos concretos diferenciándolo de *representación plástica*, mas cercano a lo que Goodman denomina "referencia".

¹² . Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermeneútica filosófica*, op.cit., p.186. Al hacer esta afirmación Gadamer está hablando del arte referido a una imagen original, preguntándose por la relación entre ésta y aquél, y en qué medida lo copiado está presente en la copia.

no siempre se ha interpretado ni se entiende de la misma manera, dando lugar a diferentes tipos de relación con el objeto o la cosa a la que se refieren. En el arte del último siglo, incluso cuando utilizamos la misma palabra aplicada a la misma actividad -la pintura- observamos que no siempre funciona con el mismo significado¹³.

Dado que debemos referirnos al *objeto representado* nuestra primera tarea consistirá, por un lado, en aclarar en qué sentido se ha entendido la representación en al menos tres períodos históricos; la aparición de la pintura de objetos como género en el barroco, el resurgir de la naturaleza muerta en los finales del XIX, y el posterior desarrollo del término a lo largo del presente siglo, fundamentalmente en el arte más vinculado a la manipulación de objetos. Y por otro, qué relación existe entre al menos los significados más comunes que ha adoptado históricamente y lo que se entiende en la actualidad.

La representación artística ha sido entendida como;
a).- "hacer presente una cosa con palabras o figuras que la imaginación retiene"¹⁴; b).- "ser imagen o símbolo de una cosa"; c).- "imitarla perfectamente"¹⁵; d).- el "acto capaz de

¹³ . Quizás uno de los ejemplos más significativos en lo referente a la aplicación en sus obras de diversos sentidos de la representación confluyendo entre sí, sea Magritte. En este sentido puede verse el capítulo 2.6 de esta investigación.

¹⁴ . En este sentido puede entenderse la definición dada por Étienne Souriau en el *Vocabulaire D'Esthétique* (París, Presses Universitaires de France, 1990): "percepción o imagen que ofrece la apariencia sensible de otro del que es equivalente".

¹⁵ . Para Gombrich, la idea del arte como sustituto de la cosa- y por tanto la representación como sustitución- corresponde a la imagen primitiva, y el cambio mas transcendente de la historia del arte se realiza en el paso a la imagen ilusionista que ya no sustituye sino que *remite* a

dar sentido a los datos sensoriales o de crear nuevos datos". Es decir, su significado abarca al menos desde el informar, declarar o referir, hasta el elaborar o construir, pasando por los conceptos de imitación y equivalencia. La teoría del arte nos plantea pues un término que acoge múltiples sentidos. Se tratará de establecer posteriormente en qué casos y con qué condiciones se aplica de una u otra forma.

Partiendo de estas interpretaciones, y al objeto de diferenciar la utilización de cada uno de ellos, podemos indagar en las posibles acepciones del prefijo **re**, que distingue a los términos objeto de estudio; representación y presentación.

A.- Según el empirismo, el **re**-presentar ("hacer presente una cosa") hace referencia a la presencia de los objetos y no a su presentación. Por tanto hace referencia a la concepción de que vivimos o experimentamos la presencia de las cosas o su ausencia de forma natural, y a través del pensamiento convertimos esta experiencia en idea, lo que "permite al objeto aparecer, es decir estar presente en tanto que representado" ¹⁶, a través de la palabra o a través de la imagen. La fenomenología introduce una nueva representación que es la que nos hacemos en el pensamiento que nos formamos de las cosas percibidas.

lo visible. *Arte e Ilusión*. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1979.

¹⁶ M. Dufrenne: *Fenomenología de la experiencia estética*. Madrid, Fernando Torres Ed., Vol.II-p.19. Sobre el papel de la imaginación en el paso de la presencia a la presentación puede verse el Cap.II ps. 23 y sig.

Según esta argumentación, re-presentación sería por tanto *la presencia que la imaginación retiene*¹⁷, lo que nos lleva a dar un primer sentido al prefijo *re* que sería el de su capacidad de *retener* o si se quiere de *poner a disposición*, es decir la *representación* será una presencia que no sólo está ahí fuera sino que pasa a disposición del sujeto¹⁸.

Sin embargo, una de las características de la representación artística, en relación con el conocimiento de las cosas, es la de ser **productora** de nuevas evidencias, y no mera reproductora de objetos, con lo que el arte muestra algo, no para hacerlo evidente, sino para sugerir aquello que pasa desapercibido, y para construir a la vez una nueva presencia. Representar (p) sería entonces *retener y presentar* representaciones para *producir* nuevas realidades (de un determinado carácter que llamamos artístico).

B.- Otro tipo de interpretación del *re* de la *representación* vendría derivada del estudio de los significados de las palabras alemanas *Vorstellung* y *Darstellung*¹⁹, ambas traducibles por representación, y de

¹⁷ .MM. Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*.op.cit., p.27. Conviene señalar en este sentido que tal y como desarrolla Mikel Dufrenne; "si la imaginación motiva los saberes ..es.. siguiendo el hilo de una experiencia anterior que ha sido hecha por el cuerpo mismo en el plano de la presencia": ibidem p.26.

¹⁸ .V.Bozal en su Introducción a la *Deshumanización del arte* (op.cit. ps.23-25), al analizar la conexión realizada por Ph. W. Silver (*Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza, 1978), entre la ejecutividad orteguiana y la prerreflexividad fenomenológica, entiende este *retener* como **aprehender** y **comprender** la "relación prerreflexiva entre el yo y el mundo que es sustancial a la intimidad".

¹⁹ .Sobre estos términos puede verse la nota 6 de este mismo capítulo. La necesidad de reflexionar sobre los términos germánicos que hace referencia al acontecimiento de pensamiento que llamamos "representar", viene reclamada por la tradición filosófica y en especial la estética a

alguna manera también por presentación. Para ello nos apoyaremos en la distinción realizada por Stephen Toulmin ²⁰, según la cual la palabra *Vorstellung* posee un sentido psicológico y se refiere a la representación subjetiva o mental ²¹, mientras que *Darstellung* tiene un sentido epistemológico vinculado a la representación objetiva o formal y por lo tanto sería correctamente aplicable al cuadro, al mapa, a la partitura etc. ²².

Según esto la representación subjetiva o *Vorstellung* significa "poner o disponer algo ante el sujeto", por lo que tiene el sentido de "traer" a la presencia. Pero por otro lado la objetiva o formal, en tanto que la representación posee una

partir de Kant, que a su vez se ha desarrollado enormemente en el pensamiento de Hegel, fundamentalmente en las *Lecciones de estética*, (existen varias traducciones al español, se han utilizado para este trabajo las de ;Alfredo Brotons en E.Akal, Torrejón de Ardoz, 1989 y Raúl Gabás en E.Península, Barcelona 1989), donde utiliza el término "*Darstellung*" para referirse entre otras a las representaciones plásticas y "*Vorstellung*" para el concepto mas general de mediación. O también en las reflexiones de Heidegger, en especial aquéllas que realiza en el Ensayo de 1938 "la época de la imagen del mundo" en *Sendas perdidas*, cuya edición en castellano se encuentra en Editorial Losada, Buenos Aires, 1979.

A este respecto cabe resaltar también el Discurso Inaugural del Congreso de la Sociedad francesa de filosofía sobre el tema de la "Representación" realizado por Jacques Derrida y publicado bajo el título de "Envío" en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, op.cit., donde se realiza un análisis pormenorizado de ambos términos.

²⁰ Ver en éste sentido ;*La filosofía de la ciencia*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1964.

²¹ Aunque Kant utiliza ésta de forma más general, como ha quedado comentado anteriormente, como experiencias de carácter subjetivo y también público.

²² La distinción de Toulmin es la misma que utiliza Alfredo Brotons en su traducción de las *Lecciones sobre la estética* de G.W.F.Hegel: "*Vorstellung* se vierte con el significado de representación mental, subjetiva, interior, *Darstellung* con el significado de representación fáctica, objetiva, exterior". Op.cit -p.11.

cosicidad con una presencia propia, también tiene ese sentido de traer o volver a la presencia.

Y es precisamente este traer el que nos lleva a interpretar el prefijo *re* en un nuevo sentido; el de *volver a*. La representación requeriría entonces una presencia doble que está en el hecho de *volver presente*; por un lado la de aquello que se pretende *hacer venir* (¿venir qué?; lo que está presente²³), y por otro la de la propia representación (¿venir a dónde?; a la *presencia* del sujeto), teniendo siempre en cuenta que ambas presencias son de carácter diferente, tal y como se desarrolla al comienzo de este apartado y posteriormente en el capítulo 3.

La palabra representación llevaría en sí entonces una duplicidad que puede ser interpretada de muy diversas formas; como *remisión, referencia, restitución, repetición, renovación, reconocimiento, reproducción, reiteración, reemplazamiento*, términos todos ellos que requieren una *presencia*, y que suponen distintos *significados* no solamente del uso de esta palabra sino también y muy fundamentalmente diversos modos de entender el concepto. Representar (en el sentido de conocer) requeriría entonces una **conciencia** de la primera presencia y una **mediación** entre aquella y ésta, y ambas llevarían también consigo una **distancia**, derivada de la conciencia de la existencia de una presencia anterior.

²³ .A los efectos de éste trabajo debemos hacer abstracción de la pregunta sobre el carácter de eso que llamamos "lo que está presente", tanto en el sentido de: A) Lo presente como lo construido- es decir como lenguaje, y en este sentido lo que está presente ya es por tanto representación; B) Como "lo que es" (solo lo percibido **es** para el sujeto); C) Aquello que nuestros códigos lingüístico-sociales nos permiten "traer".

Al menos en el arte, como ya se ha dicho anteriormente, se hace evidente que la relación de éstas dos presencias debe entenderse como articulada con un elemento esencial; el de la construcción objetual y/o conceptual de una nueva "realidad" que denominamos artística. La representación plástica debe entenderse por tanto como referencia (del carácter que sea) y como ampliación del concepto de realidad. Ampliación que se manifiesta tanto por la creación de un nuevo concepto y un nuevo elemento, como por la singularidad del mismo, al no ser accesible desde otros modos de *representación* (lo que precisamente justifica la existencia del arte).

En lo que se refiere a la referencialidad, en las artes plásticas puede adquirir como se ve varios significados, todos ellos reunidos en lo que llamamos representación (p). Sería precisamente el juego de esta **duplicidad del término**- con las posibles combinaciones de los diferentes significados- lo que ha hecho que en las diferentes épocas históricas se le haya utilizado en uno u otro sentido- bien sea en el de remitir, restituir, reconocer, repetir.... o en sus diversas combinaciones, no sólo con sus diferentes interpretaciones sino también en lo que se refiere a sus valores de uso.

Y esta duplicidad indicaría por otra parte una cierta **capacidad** (de la representación) de **poner de nuevo en presencia**. Esta capacidad proviene lógicamente del **entendimiento** en dos sentidos; 1) en cuanto está relacionada con el sujeto y en que por tanto está ligada a una valoración como se verá posteriormente, y 2) en tanto se basa en la relación con **conceptos** que proporciona el propio sujeto para

sustentar la valoración de su muestra. De como varíen este entendimiento y éstos conceptos dependerá naturalmente el carácter de la representación. Lo que nos invita a una reflexión sobre los diferentes contenidos de éste "poner en presencia" en relación precisamente a los significados antes aludidos.

I.3: Representación o representaciones.

El referirse o remitirse a algo nos abre un campo que va desde indicarlo, señalarlo o citarlo, definirlo o designarlo, que plantean una presencia de *algunas* de las características que éste posee- aquellas que sean precisas para la propia representación que se plantea, pero no de su totalidad- hasta el reiterar, reproducir, repetir, en lo que suponen un volver a la presencia, y si se pueden entender así, con todas sus características y propiedades esenciales de la cosa, de tal forma que ésta sustituiría a aquella, lo que de alguna manera también se expresa con la idea de restitución y reemplazamiento, lo que se podría interpretar como sustitución.

Pero, en el supuesto de la idea de *representación* como remisión o referencia, no es lo mismo la *capacidad* de indicar que la de trasladar. Para el caso de la representación plástica, si ésta *indica* algo es por necesidad de la propia representación (p); es ésta quien crea a partir de aquélla, mientras que en la idea de "remisión" o "reproducción", es el objeto el que indica cuáles son las características esenciales que deben estar en su representación (p) lo que supone la

aceptación de un objeto exterior al sujeto poseedor de características propias que son captadas al margen de la voluntad, la capacidad y la actividad de éste ²⁴.

Pero además la relación con las cosas que suponen tanto la *representación* como reemplazamiento o sustitución como la de indicación de éstas, sólo serán posibles allí donde el sujeto que lo percibe entienda que una u otra se puede realizar. Es decir, también será necesario un determinado entendimiento por parte del espectador, o al menos una voluntad de fingir la *representación*.

De aquí que podamos afirmar que para que exista el necesario **ajuste** entre la obra de arte y lo real se necesita en cada época una familiarización social con un determinado modo de *representación* como muestra Nelson Goodman ²⁵, y que

²⁴ . N.Goodman ha expresado con claridad cómo la captación de la realidad no es algo que dependa de los contenidos de ésta, sino fundamentalmente de los sujetos; "el objeto en si no está ya hecho sino que es el resultado de un modo de tomar el mundo (...) decir que la naturaleza imita al arte es poco decir, la naturaleza es un producto del arte y del discurso" : Op. cit., p. 48-49. Francisca Pérez Carreño, en su Artículo *El arte del engaño y la verosimilitud en el arte*; Madrid, La balsa de la Medusa, 14, 1990, al diferenciar entre los conceptos de "verdadero" y "verosímil", llega a la conclusión de que "lo auténtico, lo inmediato como expresión del sujeto o como creación del mundo por el lenguaje, desplaza a toda noción de obra como representación de algo exterior (...) El arte se presenta entonces a la filosofía como el modelo de *realización* de la verdad, el paradigma de la experiencia auténtica, que sabe (o que siente, que se duele, etc..) de la imposibilidad de la representación verdadera del mundo". (Ps. 33-34)

²⁵ . N. Goodman; *Maneras de hacer mundos*. Madrid, La balsa de la medusa, 1990, p.185.

De Norman Bryson, interesa aquí el planteamiento expresado en *Visión y pintura*, La lógica de la mirada. Madrid, Alianza Forma, 1991, p.31: "el *realismo* consiste en la coincidencia entre una representación y lo que una determinada sociedad propone y supone como su realidad: una realidad que implica un complejo agregado de códigos de comportamiento, leyes, psicologías, usos sociales, modas, gestos, actitudes, todas aquellas normas prácticas que gobiernan la instalación del ser humano en su particular entorno histórico".

esta familiarización tiene como elemento central la comprensión social del sentido de la representación que se propone.

La representación se ha entendido de formas diversas a través de la historia, entre otras razones, porque la percepción es un "proceso históricamente determinado, que nunca ofrece a la conciencia un acceso directo al mundo exterior, sino que solo le revela la versión limitada de ese mundo exterior que permita la precisa etapa evolutiva en que se encuentren los esquemas" ²⁶. Y a éste respecto conviene hacer notar la importancia de la propia representación (la experiencia lingüística, plástica, perceptiva) en la conformación de nuestra realidad, que se va creando a cada paso. El artista utiliza el "artilugio familiar" aprendido ²⁷, para representar lo no familiar, y en ese mismo momento crea un nuevo artilugio, una nueva forma de ver e interpretar, más elaborada, dado que "el objeto hacia el que tanto el científico como el artista dirigen su atención no es simplemente el mundo *que está ahí*, como en el método inductivo o en la Historia Natural de Plinio, sino una doble entidad: la hipótesis-en-interacción-con-la-realidad" ²⁸.

La representación plástica, así entendida, interviene en nuestra fijación de las cosas, con lo que colabora en nuestra forma de percibirlas. Hay entonces una influencia mutua que nos permite estimar que los sentidos de

²⁶ . Norman Bryson: Op. cit. p.48.

²⁷ . Parafraseando a E.H.Gombrich en *Arte e Ilusión*, op.cit. p.86 : "Lo familiar seguirá siendo siempre el punto de partida para representar lo no familiar... Uno tiene que haber aprendido el artilugio, aunque sólo sea de otras pinturas vistas".

²⁸ . Norman Bryson: Op.cit. p.40.

la *representación* están influidos en cierta medida por ella misma. O dicho de otra forma, *representar* (en cualquiera de sus acepciones, en cuanto que es mediación) es **mostrar** (referir, reproducir...) y es a la vez **valorar**, es decir proferir un discurso con la intención de que éste mostrar se vea afectado por él. No hay un mostrar que no suponga una determinada valoración, es siempre una captación interpretada (en el sentido de que no hay captación que no suponga interpretación) y por tanto la valoración se da en el propio captar inseparablemente unida ²⁹.

I.4: Mímesis y representación.

La capacidad de volver a la presencia aquello que mantiene ante el sujeto todas sus características, su esencia, se puede entender como (re) **aparición**, o como **doble**. En éste sentido cabe interpretar el concepto de *phantasia* griego, que puede tener una cierta correspondencia con los conceptos de *ficción*, *fantasía*, *fantasma*, en el mundo moderno ³⁰. Esta relación con las cosas, no se entiende como puramente *representacional*, aunque en ella encontramos ya algunos elementos propios de ésta ³¹.

²⁹ . Ya en Platón encontramos la reflexión que relaciona capacidad y voluntad del que percibe en lo que se produce. Ver en este sentido *República* 601 d,e. En la traducción de Manuel Fernandez-Galiano, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.518.

³⁰ . La relación entre las nociones de fantasma y fetiche y la representación, desde el punto de vista de la psicología, ha sido señalada por Freud en varias de sus obras, en especial en *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

³¹ . Según Hans Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, E.Paidós, 1991, p.35 "la auténtica tesis de Hegel es que, para la cultura griega, dios y lo divino se revelaban expresa y propiamente en la forma de su misma expresión artística", mientras que "Hegel representa la

Sin embargo esta capacidad también puede entenderse como *mímesis*. Generalmente este concepto ha sido interpretado bien como imitación o parecido absoluto tanto en lo referente a la narrativa como a la figuración, o desde presupuestos más matizados se le ha definido como un "proceso de correspondencia perceptual" entre una naturaleza o realidad constituida previamente y una imagen relacionada con éstas ³². Sin embargo "nos engañamos sobre el carácter de dicha técnica si hablamos de imitación de la naturaleza. A la naturaleza no se le puede imitar o transcribir sin primero despedazarla y luego recomponerla. Y esto no es resultado únicamente de la observación, sino de la experimentación incesante" ³³.

más clara conciencia de la impotencia de cualquier restauración"; *Verdad y método*, op.cit., p.221. En este sentido puede verse: G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*, ps. 458 y sig., en las que se refiere al ideal clásico.

Para Heidegger, antes de la representación-"*Vorstellung*" existió una "*Arwesenheit*", lo que Jaques Derrida traduce como *presencia* en el sentido de "*llegar a desocultamiento*, a aparición, a patencia, a fenomenalidad, presencia que tiene *cogido* al hombre", diferenciada de la presencia como *estar ante*: Op. cit. p.103.

También M.Merleau Ponty entiende que en la cultura griega no se puede hablar de representación sino de verdadera presencia, al no haber distinción entre apariencia y realidad: Ver op. cit. ps.295 y sig.

³² . A este concepto de *mímesis* se refiere Norman Bryson (op. cit. p.54) en los siguientes términos: "La doctrina de la *mímesis* describe la representación, podría decirse, como un proceso de *correspondencia* perceptual por el que la imagen trata de igualarse (imagen y semejanza), con distintos grados de éxito, a una realidad previa y plenamente constituida. El proceso es comparable a una *comunicación* desde un lugar de origen repleto de material perceptual, a través de un canal interferido por distintos niveles de ruido (acaso decrecientes), hasta un lugar de recepción que, en condiciones ideales, reproducirá y reexperimentará el material perceptual preexistente. Al proceso en sí no afecta la cuestión de si ese material previo está constituido por datos sensoriales inequívocamente empíricos o por una visión no empírica y sin equivalencia en el mundo objetivo; pues en tanto que la visión original, cualquiera que sea su naturaleza, se *transmita*, las condiciones de la *mímesis* se habrán cumplido".

³³ . E.H.Gombrich op. cit. p.132.

Efectivamente ¿en qué sentido podemos entender ésta imitación, qué es lo que se parece a qué, en qué términos o para qué situaciones se da?, el concepto de mimesis que nos interesa no es tanto el de imitación ³⁴, sino de "identificación de dos motivos que se realiza en el curso de una acción, con unas condiciones materiales y formales determinadas" ³⁵.

La mimesis toma su sentido en ciertas acciones rituales de las fiestas agrarias de la Grecia antigua, donde se reproducen (en el sentido de renacer o reencarnar) los tiempos en que "los hombres, dioses y animales tienen comercio entre sí, están en inmediata presencia y se disponen a poner en marcha el ciclo cíclico" ³⁶ .En este caso "aquel que participa en la mimesis, está representando a una divinidad, un héroe o un animal, pero esta representación es una verdadera encarnación" ³⁷, aunque aquí lo que podemos llamar "encarnación" no trata de la representación de algo a través de la totalidad o parte de sus características -aunque haga uso de ésta en algún sentido como veremos mas adelante- sino de la **producción**, la **creación** de otra cosa.

³⁴ . Este concepto de mimesis ha sido destacado por Norman Bryson (op. cit. ps.54 y sig.) como aquél que "impide la aparición del signo como objeto de conocimiento de la historia del arte".

³⁵ . Tomamos esta definición del concepto de mimesis como forma de *representación* que se basa en la fundamentación y la correspondencia, extraído del análisis de ésta en las prácticas rituales de la antigua Grecia, que se encuentra en: Valeriano Bozal; *Mimesis, las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor-La balsa de la medusa , 1987, especialmente en el capítulo *El creador de fantasmas, éste es aquél*, ps.65 y sig.

³⁶ .Francisco Rodríguez Adrados; *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p.23.

³⁷ . Ibidem p.71.

La mimesis ³⁸ sería, así entendida, una determinada forma de *representar* que no tiene por objeto fundamental el "estar en lugar de", sino el **realizar**.

Y ésta es una distinción fundamental, porque libera a la representación (p) de su relación con las características físicas del objeto, para situarla como creadora de uno diferente, que puede utilizar las referencias o las indicaciones a objetos, textos e imágenes para su propia realización, pero que su fundamento es aquélla voluntad, y no estos referentes.

La mimesis tendría entonces como características fundamentales la existencia de elementos materiales y formales y la realización de una acción; pone su acento en el **hacer** y no en el **mostrar** las cualidades de otra cosa. Y es algo que se realiza con otros, en *común*, con una intención determinada de participar en la alteración del tiempo y el espacio cotidiano, y que por tanto se realiza en otro **lugar**, el lugar de los dioses; en la fiesta ³⁹.

³⁸ . Sobre el uso original de ésta palabra, la opinión mas común es la que manifiesta Fco. Rodríguez Adrados en *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona, E. Planeta, 1972, que mantiene en la pág. 52 que "Mimesis deriva de **mimos** y **mimeisthai**, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana".

Para H. Koller, *Die Mimesis in der antike. Nachahmung Darstellung*, Berna, E. Ausdrück, 1954, el uso original de ésta palabra está tomado sin embargo del movimiento de los astros.

³⁹ . En este sentido puede entenderse también la idea del arte como fiesta que desarrolla H.G. Gadamer en *Verdad y Método* (op. cit. p. 154 y sig.), y en *La actualidad de lo bello* (op. cit. ps. 99 y sig.).

Este concepto de mimesis hace que entendamos la representación de forma mas compleja, en donde entran a formar parte elementos activos en constante evolución y con sentidos en ocasiones contradictorios. En los antiguos ritos y fiestas agrarias griegas no era necesaria una apariencia semejante, el parecido era secundario, sin embargo le era consustancial la fiesta y el baile, la participación y la materia, el lugar y la voluntad de los participantes, todos ellos *realizaban* esta *representación*. Lo importante de la referencia por lo tanto no era la *semejanza* sobre todo en el sentido formal sino lo que podríamos llamar la *analogía*.

En los ritos agrarios o en las celebraciones helénicas existían elementos de imitación o de parecido, pero éstos acompañaban a la mimesis, tenían un cometido secundario; "Individuos humanos adquieren una nueva personalidad de héroes o divinidades: intervienen enmascarados.... Pero la mimesis no exige la máscara: Las mujeres atenienses hacían el papel de lenas o bacantes en las Leneas, o de seguidoras de Adonis; que lloraban su muerte en las Adonais" ⁴⁰.

La semejanza no era una condición necesaria para la mimesis aunque sí hubiera una referencia según la cual el icono y aquello que representaba poseían elementos análogos. Y tampoco era condición suficiente porque para comparar es preciso previamente crear según ha mostrado Gombrich ⁴¹, y este crear es captar e interpretar, entendiendo estas como

⁴⁰ . Francisco Rodríguez Adrados; *Orígenes de la lirica griega*, op. cit. p. 20.

⁴¹ . El proceso de formación de la habilidad necesaria para encontrar el parecido es lo que Gombrich llama "aproximación gradual" o de "esquema y corrección" o "prueba y error". A ellas se refiere en varios lugares de *Arte e Ilusión* (op. cit.).

operaciones interdependientes, con lo que la semejanza precisa de una cierta interpretación o lo que es lo mismo una clasificación y una caracterización ⁴². Algo similar a lo que señala P.Francastel para quien "el primer mecanismo del pensamiento es un mecanismo de selección y no de representación" ⁴³ y por tanto previo a la semejanza son necesarios la selección y la asociación de elementos, dado que "la recogida que se realiza del campo material exterior corresponde a la búsqueda de puntos de referencia que se solapan con los registrados con anterioridad en la memoria, puntos de referencia cuya coincidencia permite la construcción de la imagen por medio de la orientación de la visión. Solo vemos aquello que hemos aprendido a descifrar La visión no es registro sino confrontación" ⁴⁴.

¿En qué sentido debemos entender entonces ésta referencia?, Goodman lo entiende como *denotación* ⁴⁵ que precisa de una capacidad de transmisión y traducción, planteando además que el parecido no depende de la cantidad de información, sino de la convencionalidad del modo en que se representa y por tanto de la facilidad del receptor en captar una imagen cuyos mecanismos conoce suficientemente.

⁴² . N. Goodman, op. cit. ps. 26-47-48.

⁴³ . P. Francastel; *La figura y el lugar*, Barcelona, Laia Monte Avila Ed., 1988, p.59.

⁴⁴ . Pierre Daix; *"Nouvelle critique" y arte moderno*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971, p.94. Para Fca. Pérez Carreño; *El arte del engaño y la verosimilitud en el arte*, (op. cit. p.32); "La apariencia de verdad es lo que hace verosímil un discurso y en la apariencia, como tal, la relación con lo real no es pertinente; apariencia y realidad no son transparentes, tampoco opuestos. Sencillamente no son conmensurables".

⁴⁵ . Op. cit. ps. 23 y sig.

Esto es lo que sucederá precisamente cuando el teatro vaya sustituyendo a la fiesta y en concreto con la invención de la figura del primer actor, y posteriormente el segundo y el tercero, que se ve precisado de transmitir su adecuación del personaje o personajes por medio de signos, movimientos, muecas, sonidos o recitados convencionales y necesita cada vez más del parecido para hacer convincente la representación ante aquél espectador que ahora mira sentado y con una cierta distancia el espectáculo y por tanto no participa con todos sus capacidades en él. Aunque "este primer teatro trágico aún conllevaba numerosos rasgos de distanciamiento: impersonalidad de las máscaras, convencionalidad del vestuario, simbolismo del decorado, escasez de los actores, importancia del coro" ⁴⁶.

⁴⁶"Lo que el espectador consume no es ni la realidad misma ni una copia de ésta; es, podríamos decir, una *surrealidad*, el mundo duplicado gracias a sus signos. Así fue, sin duda, el realismo del primer teatro griego (...) el signo ya no remite al mundo, sino a una interioridad; la propia materialidad del espectáculo convierte su conjunto en un decorado, y en el mismo momento en que la *coreia* se disuelve, sus elementos se convierten en simples ilustraciones, a las que se les pide que sean plausibles: lo que pasa en escena ya no es un signo de la realidad, sino una copia": Roland Barthes; *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ed. Paidós, 1992, ps. 87-88.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- 1 -

ACERCA DEL OBJETO

1.1: EL MUNDO DE LOS OBJETOS ¹

*Lo que está enfrente, o también, lo que atraviesa nuestro camino*², éste es el sentido etimológico de la palabra *objeto*, lo contra-puesto, aquello que está frente al sujeto, y por tanto "todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo"³. El objeto por tanto siempre está vinculado a quien lo percibe, siempre está agarrado al sujeto y comprendido en su mirada en la medida en que percibir es siempre percibir algo, y aquello que no es percibido no puede ser concebido como existente⁴.

¹ .Naturalmente no es nuestra intención, ni es este el lugar adecuado para presentar un análisis pormenorizado de cuantas reflexiones teóricas se han realizado acerca del objeto y de la relación del hombre con las cosas, que está en el centro de toda la reflexión filosófica y de la tradición occidental. Solamente se pretende aquí acotar el concepto de "objeto" al que nos referimos, y enmarcar así la *representación* de objetos.

² .Etimológicamente, *objeto* proviene de las palabras latinas, *ob-* a través del camino- y *jacere-* poner, hechar- con lo que objeto sería aquello que se nos atraviesa en el camino, o también aquello que está echado delante de nosotros.

³ . Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (21ª Edición , 1992).

⁴.Diremos, parafraseando a Francisca Pérez Carreño; (*Los placeres del parecido*, op.cit.,p.51), que esto es válido tanto si entendemos que el objeto es (1) aquello de lo que se habla, (2) lo que se expresa o (3) lo que se entiende como exterior al proceso de comunicación, expresión o comprensión”.

Cuando decimos que los objetos están enfrente del sujeto, no quiere decirse que éste se encuentra como un espectador frente a aquél, sino que, en la medida en que nuestro papel, nuestra determinación en su existencia es fundamental, éste enfrente debemos considerarlo a la vez como entre nosotros. Desde un punto de vista fenomenológico como el que aquí se sigue, "la cosa nunca puede estar separada de alguien que la perciba, jamás puede ser efectivamente en sí porque sus articulaciones son las mismas de nuestra existencia y se sitúa en la punta de una mirada, o al término de una exploración sensorial, que la inviste de humanidad"⁵.

Esta vinculación con el sujeto, aporta a cada objeto una cierta lógica, una cierta organización de sus aspectos sensibles que le distingue del resto de las cosas, y que le hace aparecer como tal. Desde este punto de vista, el objeto es un conjunto de elementos que se interrelacionan configurando un sistema, una retícula; por su dependencia del sujeto es lo que está ahí, y a la vez lo que buscamos, lo que deseamos que esté ahí⁶.

⁵ . (...) "Ello no quita que la cosa se presente a quien lo percibe como cosa en sí, y que plantee el problema de un verdadero en-sí-para-nosotros": M. Merleau-Ponty; *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Edicions 62 s.a., 1975, ps.334 y 336.

⁶ . Y en ese sentido trabaja como ese espejo al que se refiere Baudrillard; "El objeto es en sentido estricto un espejo: Las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía las imágenes reales, sino las imágenes deseadas. (...) He ahí por qué se invisten los objetos de todo aquello que no pudo lograrse en la relación humana": Jean Baudrillard; *El sistema de los objetos*, Madrid, Siglo XXI editores, 1990, p.101.

En la medida en que lo que llamamos "objeto" siempre es "lo conocido" en tanto que tal (lo que se viene en llamar el *objeto formal*), y no el "objeto de conocimiento" (un objeto indeterminado u *objeto material*), el objeto al que nos estamos refiriendo siempre es una *representación* de algo para el sujeto, y éste algo puede ser físico, psíquico y material, o teórico y conceptual. En el primer caso se tratará de *objetos reales* y en el segundo de *objetos ideales* o *metafísicos*. Cuando aquí hablamos de "objetos" lo hacemos refiriéndonos, en general, a los *objetos reales*.

Desde las diversas corrientes de pensamiento se han realizado multitud de propuestas de clasificación de los objetos, sujetas a criterios de diversa índole ⁷. Al objeto de facilitar el desarrollo posterior del trabajo es necesario realizar aquí una distinción general entre los objetos artificiales propuestos o realizados por el hombre y los objetos naturales. Las características más evidentes de los primeros en relación a lo "natural" son que "materializan la

⁷ .Como ha apuntado Jean Baudrillard (Ibidem,p.1- Introducción); "existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su grado de funcionalidad (cual es su relación con su propia función objetiva), el gestual a ellos vinculado (rico o pobre, tradicional o no), su forma, su duración, el momento del día en que aparecen (presencia mas o menos intermitente, y la conciencia que se tiene de la misma), la materia que transforman".

En este sentido podría añadirse a las anteriormente indicadas, la propuesta de Zygmunt Dobrowolski, que desarrolla un nuevo sistema de clasificación de objetos mediante la descomposición de sus constituyentes factoriales en; *Etude sur la construction des systèmes de classification*, Paris, Gauthier Villars, 1964.

intención preexistente que lo ha creado y (que) su forma se explica por el logro, por la ejecución que era esperada incluso antes de que se cumpliera"⁸. Merleau-Ponty para diferenciarlos, llama a los primeros **objetos** y los segundos **cosas**; "Los objetos humanos, los utensilios, se nos manifiestan como pro-puestos en el mundo, mientras que las cosas están arraigadas en un fondo de naturaleza inhumana"⁹. En este sentido, el **objeto estético** es una cosa o un objeto "esencialmente percibido, quiero decir destinado a la percepción y que no se cumple mas que en ella"¹⁰.

⁸ . J.Demond; *El azar y la necesidad*, 1968, p.15.

⁹ . Op. cit., p.338. Partiendo de ésta terminología, y solamente al objeto de aclarar los conceptos a los que se hace referencia en cada momento sin entrar en las valoraciones que podrían realizarse de sus relaciones respectivas, en adelante entenderemos por **objeto** a aquello propuesto por el hombre, y por **cosa** lo que éste no ha producido ni concebido (la piedra, la flor, el agua) y que "se presta a una exploración infinita". Llamaremos asimismo: **materiales** a las cosas transformadas por el conocimiento del hombre a través de; su extracción (como la lana, el cuero, la madera) o su transformación (el acero, el hormigón): **Pieza** a un elemento de aquél objeto que puede descomponerse o dividirse: **Mercancía** a un objeto en su relación con el mercado: **Producto** a aquella mercancía que se deriva de un proceso de fabricación: **Obra** al objeto singularizado y original, y **meta-objeto** a aquél objeto que aloja a otros objetos.

¹⁰ . "El objeto estético es primeramente la irresistible y magnífica presencia de lo sensible": Mikel Dufrenne; *Fenomenología de la experiencia estética*, Tomo 1º p.260. Según esta concepción, el objeto artístico no solamente puede ser imaginado o pensado sino que tiene que ser *percibido*, lo que le relaciona con el mundo de las cosas, de lo "real". Aquello que le caracteriza es su falta de remisión a las cosas al ser un "en sí para nosotros", "el objeto estético lleva en sí un mundo, pero este mundo se desvanece tan pronto como se disipa el sentimiento que da acceso a él. El objeto estético reivindica pues a la vez, la unidad (en concreto la unidad del signo y la significación) y la autonomía, ya que lleva en sí mismo esta significación, y sin embargo esta unidad y esta autonomía, que consagran la excelencia de su forma, esperan ser reconocidas por la percepción y manifestarse a través de ella"; p. 243. Aunque como el mismo Dufrenne aclara "es el tratar del ser del objeto percibido donde las doctrinas vacilan y se separan".

En tanto que deseados y recreados por el sujeto - aquél que tiene "el poder latente de engendrar objetos"- cualquier objeto cumple un papel regulador de tensiones y pasiones en la vida cotidiana. El sujeto lo utiliza como intermediario moldeable entre si mismo y el mundo natural, con lo que cada objeto, en su relación con nosotros, posee un carácter referencial que lo vincula con la historia o el deseo, puede manifestarse con sus características propias y sus cualidades asimiladas.

El objeto o la cosa nunca se nos aparecen solos sino en relación a otros y al sujeto que los percibe. Desde este punto de vista toda relación entre objetos y cosas produce por un lado una confrontación entre ellos y su consiguiente entramado de tensiones, y por otro la configuración de un entorno caracterizado por la existencia y la representación de las cosas, y por el tejido que se genera entre ellas; este entorno/espacio definido al concebir el objeto entre nosotros. Cada conjunto de objetos y cosas configura por tanto un espacio que es a la vez emotivo, literal, visual y de pensamiento. Cuando la organización de un conjunto de objetos y por tanto la configuración de un espacio se realiza con voluntad artística, éste entramado de espacios perceptivos y de significación se hacen evidentes, precisamente por la voluntad de utilizarlos como arte. Y forman parte no solamente de los aspectos "comunicativos" de la obra, sino también de los "productivos" como se verá más adelante.

El arte ha mirado, ha indicado, ha silueteado, ha simulado, ha palpado, ha escrutado, ha definido el objeto. La necesidad de "engendrar objetos" a la que hace referencia Lévi-Strauss, ha ido pareja a la atracción por su posesión y su representación (p). Y en esta relación con el arte, ha configurado "espacios" que van más allá de los estrictamente visuales, de sus referencias o sus posibilidades plásticas. Los objetos han sido puestos al servicio de la *representación*, o mejor del carácter de la *representación* en cada momento, en algunos casos -y en concordancia con la escala de valores que relaciona el *rigor de la forma* con la *dignidad del contenido*- en un segundo término, como elementos complementarios de la construcción representativa, en otros de forma evidente, como fundamentos de la reflexión y articulación plástica, indicando un determinado sentido de la representación (p).

Es el caso de las "representaciones de objetos"; pinturas referidas específicamente a cosas, que se desarrollan con fuerza en Europa a finales del siglo XVI, y fundamentalmente a partir del XVII, y a las que se ha llamado de distintas maneras en función del país en el que se han realizado, las diferentes épocas, e incluso según las diversas funciones de los objetos a los que se hacía referencia, pero cuyo nombre más común es el de bodegón o naturaleza muerta.



1- *Guirnalda* procedente de una mansión pompeina, 30-25 a.c. Museo Nazionale, Nápoles

1.2- OBJETOS REPRESENTADOS Y NATURALEZA MUERTA.

1.2.1: Precedentes.

Las primeras referencias documentales a artistas cuyo trabajo se centra en representar objetos y alimentos, provienen de la época griega, aunque en ocasiones se relacione la pintura de cosas con los decorados y pictogramas de las prácticas sociales de culturas anteriores ¹¹. Las primeras tablas pintadas con motivos comestibles, conocidas hasta ahora, son los *xenion*¹² o pinturas de presentes, de hospitalidad que en las ciudades griegas los ricos propietarios enviaban cada día a sus invitados, y que representaban fielmente diversos alimentos. Esta costumbre, entre decorativa y formal estaba destinada fundamentalmente a la demostración pública de una determinada posición social, y se prolongó posteriormente en la época romana adoptando diversas modalidades formales (ver fig. 2, 3 y 4).

¹¹ . Algunos autores hacen referencia en este sentido al repertorio de figuras de animales y plantas que sirvieron de base a la escritura pictográfica, a las estelas mesopotámicas, los objetos (vasos, jarrones, ánforas y frascos) decorados con pinturas de animales de la cultura minóica, o a diversas pinturas de objetos utilizadas como decoración en la antigüedad, como las cenefas de la residencia K, en Dur Sarrukin (Jorsabal, 721-701 a.C.), o los relieves y pinturas murales en construcciones de los siglos XIII y sig. a.C., en general a cuantos motivos decorativos basados en animales, plantas y frutas adornaban la vida y las costumbres de los pueblos.

¹² . Término empleado por Filostrato, en su *Tratado de las Imágenes* (ed.1503).





2- *Naturaleza muerta con cuenco y frutas, fresco procedente de la casa de Julia Felix. 74 x 234 cm.- Museo Nazionale, Nápoles.*

En relación al interés que las pinturas de cosas comestibles llegaron a tener en la antigua Grecia, parece interesante recordar la famosa competición entre Zeuxis y Parrasio, narrada por Plinio, y en la que el primero engañó a los pájaros con su representación pictórica de las uvas mientras el segundo lo hacía con el pintor que, creyendo que se encontraba ante un cuadro cubierto, intentó correr el velo representado en el lienzo.

Y efectivamente, entre los mas famosos pintores de la antigüedad podemos resaltar varios, reconocidos por su habilidad y empeño en representaciones de recipientes, cosas

comestibles y de "menor importancia". Quizás sea Piraikos (Pyreicus o Pireico) el más famoso de entre ellos¹³. Apodado *rhyparógraphos* o "pintor de cosas bajas", fue estimado en su época por su "habilidad consumada porque lograba vender estas pinturas (barberías, zapaterías, asnos, comestibles y similares) a un precio mas alto que el de los mejores cuadros de muchos pintores"¹⁴, aunque el mismo Plinio duda de si "se perjudicó a sí mismo, porque se dedicó a temas sencillos".



3- *Naturaleza muerta con melocotones, detalle de fresco.* 33 x 119 cm. Pompeia, Nápoles, Museo Arqueológico Nazionale.

¹³ . Antonio Palomino relaciona a Diego Velázquez con éste pintor, de quien dice que recreaba las imágenes sencillas y humildes imitando fielmente la naturaleza, según recoge Enriqueta Harris en *Velázquez*, Oxford 1982, ps. 37-44.

¹⁴ . Plinio XXXV (112-113); *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1987, p.109.



4- *Naturaleza muerta con pájaros y champiñones*, detalle. Fresco de 37 x 154 cm. Museo Nazionale, Nápoles.

El concepto que en la antigüedad griega se tenía de estos "temas sencillos", era variable según se tratase de pinturas de objetos viles o despreciables- *rhypographia* (o *rhyparographia*), y pinturas de cosas comestibles o *rhopographia*. En ambos casos se trataba de hacer referencia a lo que los epicúreos llamaron el "banquete de la vida"; "la historia de nuestra sustancia, de nuestra hambre, de nuestra sed, de las privaciones infinitas del deseo"¹⁵.

Relacionadas evidentemente con las pinturas realistas o *trompe-l'oeil* de techos y paredes en viviendas y

¹⁵ . *Encyclopedia Universalis*, "Nature morte", París, Ed. Thesaurus, p. 2074.

edificios públicos ¹⁶ y herederas de la marquetería, los mosaicos y el arte decorativo clásico (puede verse en este sentido la guirnalda de la fig. 1), en qué medida estas "cosas pintadas" puedan ser consideradas como antecedente de los "bodegones", o cuál es su grado de relación con ellos, es objeto de interpretación por diferentes autores ¹⁷.

En cualquier caso la *nature morte* o *bodegón*, es decir el género pictórico de cosas y objetos cotidianos, aparece como resultado del desarrollo de las tendencias realistas de la pintura, que toman forma en Europa- en un principio fundamentalmente en el Norte, y poco después en

¹⁶ . Puede verse en este sentido: Martin Bathersby; *Trompe-l'oeil. The eye deceived*, London, 1974, y también M. Milman; *The illusion of Reality. Trompe-l'oeil Painting*, Genève, Skira, 1982.

¹⁷ . Dos de estas opiniones son los que interesan aquí fundamentalmente: E.H.Gombrich, ha planteado sus dudas razonadas acerca de la pretensión de Sterling de "seguir la pista (a la naturaleza muerta) retrocediendo en línea ininterrumpida hasta los pintores griegos del período helenístico", coincidiendo sin embargo en la influencia que en el Renacimiento italiano tuvieron las lecturas de Plinio y otros autores, poniendo de manifiesto "hasta qué punto se valoraba en la Antigüedad la capacidad de la pintura para engañar a los ojos, y de qué modo estimaban los ejemplos de tal habilidad"; *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, ps. 133-134.

Sterling había afirmado a propósito de Piraikos, que sus "naturalezas muertas ... no son ya pinturas votivas, ni recuerdos funerarios ... sino temas de género, a menudo de carácter cómico, verdaderos fragmentos del mundo exterior, móviles, independientes de la decoración mural, paneles que se colocan sobre la cornisa de la pared y que se enganchan al muro por un cordel y un clavo. Cuadros en todo parecidos a lo que Europa ha reinventado en el siglo XV"; ("natures mortes ... ne sont plus des peintures votives, ni des souvenirs funéraires ... mais des sujets de genre, souvent à caractère comique, de vrais fragments du monde extérieur, mobiles, indépendants du décor mural, panneaux que l'on pose sur la corniche de la paroi ou que l'on accroche au mur par une cordelette et un clou. Des tableaux en tous points semblables à ceux que l'Europe a réinventés au XVe siècle"); *La Nature Morte, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Ed. Pierre Tisné, 1952, p.9.

España e Italia- a lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII. Desde el punto de vista formal, influyen en esta aparición de manera muy notable la confluencia de dos prácticas artísticas que se han venido desarrollando a lo largo del siglo anterior: Por un lado los ejercicios de "trompe l'oeil" que los pintores realizan en cenefas, ornamentos y marqueterías¹⁸, destinados en general a lugares secundarios, y por otro, las pinturas realizadas en ocasiones en las traseras de los cuadros, especialmente en la vuelta de las Alas o tablas laterales de los Trípticos, que al cerrarse muestran, en general, representaciones (p) de flores, objetos y alimentos, o pinturas de cráneos y referencias a la vanidad de la vida (pueden verse fig. 5 y 6)¹⁹.

¹⁸ .Esta es una práctica fundamentalmente italiana, y se considera a Giovanni da Udine uno de sus iniciadores y difusores. Algunos de sus discípulos la extendieron posteriormente por el norte de Europa y también en España, donde dos de ellos, Julio de Aquilis y Alejandro Mayner, trabajaron en la decoración del Palacio de la Alhambra y en el Palacio del Secretario real de Úbeda. Puede verse en este sentido: Alfonso E. Pérez Sánchez, *La nature morte espagnole du XVII siècle à Goya*, París, Office du Livre, 1989.

¹⁹ .La evidencia de estas pinturas de objetos como **reverso** de las imágenes históricas o religiosas de la cara de los trípticos, puede entenderse en el sentido de que ambos se refieren a conceptos contrapuestos de la pintura, y en cierta manera, la naturaleza muerta constituiría así una contra-pintura. En este sentido puede entenderse el carácter anti-albertiano del que habla Norman Bryson en *Looking at the Overlooked*, Four Essays on Still Life, Cambridge, Mass, 1990, ps.59 a 71.

Desde este punto de vista de imagen-negativo, de "parergon" (es decir de contra-obra), lo entiende Victor I. Stoichita, relacionando esta oposición con la dialéctica visión-realidad, que constituye un eje fundamental del pensamiento artístico de la época: *L'Instauration de tableau*, París, Meridiens Kincksieck, 1993, ps. 29 a 42. Puede consultarse asimismo; Omar Calabrese: *La macchina della pittura*, Bari, 1986, ps. 44 y sig.

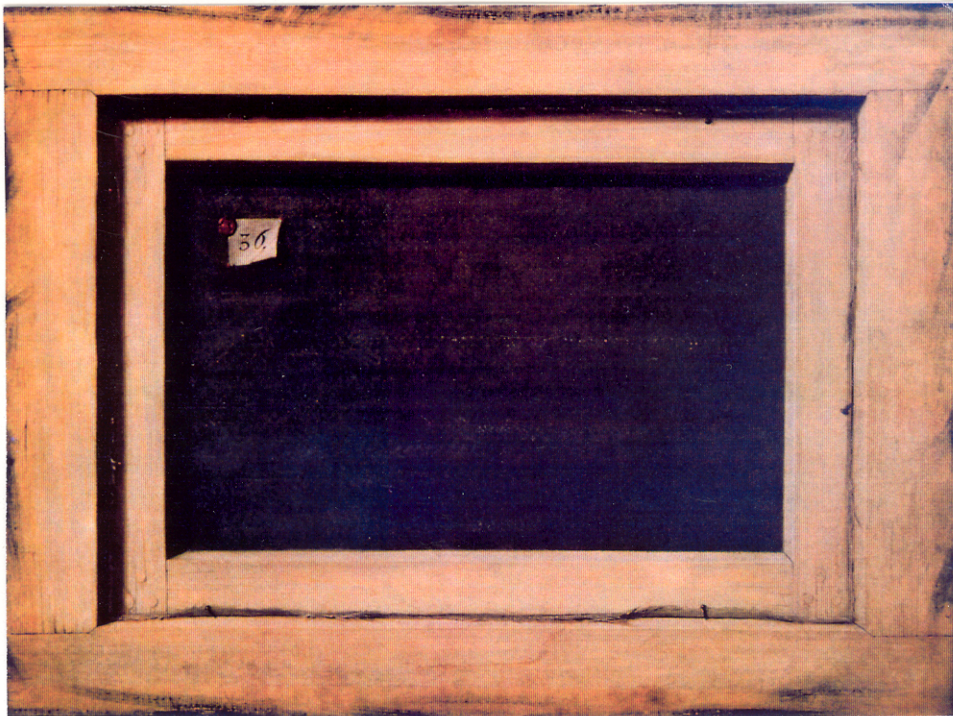
La vuelta del cuadro, su imagen trasera, se integra posteriormente como elemento de reflexión en las investigaciones pictóricas de los siglos XVII y XVIII, y tiene su mas clara constatación en el *Cuadro vuelto* de Cornelius N. Gijbrechts (1670- 75), Copenhagen, Museo del Estado (Ver fig. 7).



5- Bartholomäus (Barthel) Bruyn el viejo (Wesel 1493- Colonia 1555); *Reverso del retrato de Jane-Loyse Tissier*. Óleo sobre madera 61 x 51 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



6- Jan Gossaert, también llamado Mabuse (M. Hennegau 1470/80- Breda 1532); *Díptico Carondelet (cara exterior)*. 1517. Óleo sobre madera, 43 x 27 cm. París, Louvre.



7- Cornelis Norbertus Gijsbrechts: *Reverso de un cuadro*, 1670. Óleo sobre tela, 66.6 x 86.5 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Y también a través de las estampas y grabados flamencos o italianos, que en su desarrollo de temas tradicionales religiosos como las *Bodas de Caná* o la *Última Cena*, y mediante un mecanismo de selección y fragmentación de la escena representada, descubren paulatinamente la pintura de objetos y cosas comestibles²⁰, de la misma manera que a través

²⁰ Una de las primeras "naturalezas muertas" que se conocen es la titulada *Perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta* de Jacobo de Barbari (Venecia 1440- Países Bajos 1515; ver figura 8). Artista conocido precisamente por sus grabados en cobre y madera, en los que puede observarse la realización paulatina de una labor de selección y aislamiento de elementos, hasta llegar a pequeñas y sencillas composiciones de objetos.

Una *revisión* de esta naturaleza muerta la tenemos en las *Dos piezas de caza* de Frans Van Myerop (fig. 9), en la que el pintor ha introducido la representación (p) del marco, del que cuelgan las dos representaciones yacentes, de tal forma que el cuadro teórico del que éste sería

de las "Anunciaciones" llegan al mundo de las pinturas de flores y coronas, y por las "Meditaciones de los Santos" a los objetos humildes y las "Vanitas".



8-Jacobo de Barbari; *Perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta*.1504. Óleo sobre madera 49 x 42cm. Munich, Alte Pinakothek.

Mediante la fragmentación de estas pinturas se va pasando de la narratividad de las escenas literarias- bien es cierto que cargadas de significados morales y alegóricos además de narrativos- al valor plástico y compositivo del objeto, de sus cualidades y sus relaciones, del espacio que

su representación, no es más que una pared blanca. Recordemos en este sentido que poco antes, Gijsbrechts había incluido en su *reverso de un cuadro* la representación (p) de la vuelta del marco (ver fig. 7).

generan o que delimitan, como se verá más adelante. La mirada del artista, al seccionar las escenas narrativas, ha llegado hasta la contemplación en un camino paralelo y de mutua interdependencia con el pensamiento religioso y/o social.



9- Frans Van Myerop, *Dos piezas de caza*, 1670-1680. Óleo sobre tela, 120 x 93. Bruges, Groeningemuseum.

Paulatinamente, las escenas religiosas van siendo desplazadas por la representación de cosas, objetos y alimentos, que finalmente ocupan la zona fundamental del cuadro, relegando las *historias* a un segundo lugar, detrás de la escena principal y al que se accede a través de un hueco,

en una muestra evidente de la inversión de las prioridades representativas, que tiene su correspondencia en la estructura del cuadro (cuestión ésta a la que se hace referencia concreta más adelante, ver nota 61).



10-Pieter Aertsen; *Escena de mercado* (sin fecha). Óleo sobre madera 127 x 85 cm. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

La tradición pictórica flamenca, de composiciones urbanas y campestres o de escenas de mercado donde abunda la elaboración pormenorizada de toda clase de utensilios y accesorios, permite un acercamiento natural al objeto en tanto que el pintor va prescindiendo del paisaje circundante, y concentrándose en la vendedora concreta, y en la variedad de sus productos. Esta atención a las cosas, se hará más evidente

en la medida en que el pensamiento social vaya haciéndose paulatinamente mas laico, lo que se muestra, por ejemplo, en los retratos de la nueva clase social ascendente ²¹.



11-Joachim Beuckelaer; *Vendedora de fruta, verdura y carne*. 1564. Óleo sobre madera 118 x 170.5 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.

En una época como ésta, caracterizada por la aparición de grandes interrogantes acerca de la relación entre la realidad, los sentidos que la perciben y el espíritu, aparecen diversas corrientes estilísticas, de las que al menos tres nos interesan aquí especialmente en cuanto que sus

²¹ En este sentido pueden entenderse las pinturas de escenas de mercado de Pieter Aertsen (Amsterdam 1508- 1575; figura 10, a las que se hace mayor referencia en la nota 61, a propósito de sus desplazamientos de las escenas religiosas), o más claramente aún las de su sobrino Joachim Beuckelaer (Amberes 1530- 1574; fig.11), y las mesas servidas en los retratos familiares de Maerten van Heemskerck (Heemskerck 1498- Haarlem 1574; fig. 12).

características formales o conceptuales acompañarán al desarrollo de la pintura de objetos. En primer lugar la propuesta *naturalista* especialmente en el Norte de Europa que en algunos aspectos puede considerarse como uno de sus soportes fundamentales. En segundo lugar las tendencias que se desarrollan en Italia, a través de los Bassano y la escuela pictórica *veneto-lombarda*, basadas en una serie de alteraciones formales esencialmente en lo referido a un nuevo sentido de la luz y el color. Y por último, lo que Panofsky llama "*verdadero Manierismo*" que pretende "modificar y agrupar de otra manera las formas plásticas como tales" ²².



12-Marten van Heemskerck; *Pieter Jan Foppeszoon con su familia* hacia 1530. Óleo sobre madera 119 x 140.5 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.

²² .En este punto el autor sigue la exposición de Walter Friedlaender. Ver a este respecto: Erwin Panofsky; *Idea*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987, p.68.

La pintura de objetos y cosas se desarrolla por tanto en un periodo de cambios, de experimentación y crítica artística o filosófica y en su relación con estas tendencias y las reflexiones que las acompañan. Y se apoyará también en la tradición artística del Renacimiento que había puesto en duda las premisas teóricas según las cuales la representación (p) era la expresión visible de una imagen espiritual, poética o histórica, que habita el alma del artista, desarrollando distintas estrategias de acercamiento a la naturaleza.

Desde el punto de vista de la práctica artística, los pintores de objetos constituyen el centro de una profunda reflexión acerca de las relaciones entre imagen, mirada y representación (p), que se realiza a través de diversas prácticas pictóricas y con distintos temas, pero que encuentran en la *naturaleza muerta*, precisamente por su alejamiento de lo temático, de la mirada hacia el exterior de la pintura, un lugar apropiado a la reflexión interna, propia del *funcionamiento* pictórico. Una auténtica investigación teórica, cuya característica mas llamativa es que se realiza desde y dentro de la propia imagen, de la representación (p), del cuadro.

1.2.2: Denominaciones y significados.

Los primeros términos utilizados para hacer referencia específica a este tipo de pinturas, son el español *bodegón*, el flamenco *vie coye*, el inglés *still-life*, el

italiano *oggetti di ferma* o el alemán *stillstehende Sache*. El término "bodegón" aparece ya en 1599, en el testamento de Pantoja de la Cruz, en el que se habla de "pinturas grandes de tres bodegones de Italia"²³. Es frecuente en esta época la utilización de descripciones como "bodegón italiano" y "fruteros de Nápoles", o las de "banquetes" y "colaciones" para las obras flamencas. Sin embargo aún durante varios años se seguirán utilizando descripciones concretas y detalladas para las distintas escenas representadas, como "piezas cobradas y utensilios de caza", "cerezas y fresas en fuentes de porcelana" o "despensa con animales y frutas".

El término castellano posee en principio una connotación espacial, dado que, según el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611), bodegón significa "El sótano o portal baxo, dentro del cual está la bodega a donde el que no tiene quien le guise la comida la halla allí aderezada y juntamente la bebida". Su utilización para definir el "género" pictórico como tal, se extiende a lo largo del siglo XVIII, conservando aún esta relación prioritaria con el *lugar* en el que se organizan los objetos y el *tipo* determinado de cosas que es representan, de donde se deriva sin duda una reflexión de carácter temporal, que se analizará mas adelante, pero supeditada a éstos²⁴.

²³ M.Kusche; *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, p.231.

²⁴ La imagen del mundo como una bodega o un mesón corresponde a su vez con la idea barroca de la existencia, tal y como lo analiza José Antonio Maravall en *La cultura del barroco* (Barcelona, Ariel, S.A., 1990, p.319). Según esta visión, el mundo se correspondería con una cantina "en el ir y venir de las gentes, en la brevedad de su paso por ella, en la variedad y confusión de cuantos pueblan aquélla, en las mentiras y engaños de que está llena, en su desorden".

Los términos "still-leven", "still-leben", "still-life" (según procedan del holandés, alemán o inglés), que a lo largo del XVI van sustituyendo a los referidos más arriba, pueden traducirse como "naturaleza inmóvil" o también "cosas en reposo"²⁵- relacionados ambos con la falta de movilidad propia de ciertas cosas u objetos- o como "cosas (o vida) que se han parado un instante"²⁶. Mientras que en las primeras se atiende al carácter de quietud de ciertos elementos en la naturaleza, en esta segunda acepción se está haciendo referencia al carácter *temporal* tanto de lo representado como de la representación, y en concreto a la paradoja derivada de "seleccionar un instante como si fuera un siempre (lo que) anula la temporalidad, la convierte en cero". La referencia espacial- en sentido inverso al del término "bodegón"- viene aquí derivada de ésta "parada" del tiempo, ya que "para producir una idea de *tiempo cero*, de *instante durativo* es necesaria una operación teórica que consiste en cambiar el llamado orden de la representación (su espacio en las

Según esto, la idea de bodega o bodegón podría poseer una lectura añadida, como alegoría de la sociedad y la realidad del momento.

²⁵ .Nombre dado por Joachim von Sandrart en 1675, en su tratado; *Teutsche Academie der Edlen Bau, Bildund Mahlery- Künste*, citado por Ingvar Bergström en *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, Londres/ N. York, 1956, p.4.

²⁶ .Omar Calabrese; *Como se lee una obra de arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993, p.20. El término "leven" tiene el sentido de *vida* y de *naturaleza*, y es precisamente la posibilidad de hablar indistintamente de "cosas" (objetos inmóviles) o de "vida" (movimiento), lo que hace que el autor entienda que "lo inmóvil es más bien el instante o, lo que es igual, el tiempo de la representación de la pintura".

distintas acepciones: espacio en profundidad, espacio de superficie, espacio del observador)"²⁷.



13- Osias Beert el viejo (Amberes 1580- 1624); *Ostras y copa de dulces en un nicho*. Óleo sobre cobre, 51 x 44 cm. colección privada.

Hay por tanto tres grandes grupos de conceptos tras estas primeras definiciones; el primero de ellos de características espaciales, ligado al *lugar* de la representación (bodegón), el segundo que hace referencia a la movilidad o inmovilidad del "modelo" y por tanto, cuando menos indirectamente, al reposo necesario para la *contemplación*, lo que nos remite a la ruptura con el concepto pictórico

²⁷ .Ibidem, p.21. Omar Calabrese se extiende en las características espaciales de este "cambio de orden de la representación" en las ps. 22 y sig.

narrativo y que se relaciona a su vez (tercer grupo) con las alusiones a la reflexión sobre el carácter de lo *temporal* en la pintura. Tres definiciones por tanto vinculadas a la relación de los mismos tres conceptos- lugar, movimiento, tiempo- pero cuya diferencia está básicamente en cuál de ellos prioriza dicha relación, o lo que es lo mismo, sobre cuál de ellos se articula la reflexión inicialmente.

El nombre de "nature morte" aparece posteriormente a mediados del siglo XVIII en Francia²⁸, generalizándose su aplicación, al parecer, a partir de una interpretación negativa del género realizada en 1668 por Andre Félibien en la revista *Entretiens*, y como "limitación desgraciada del contenido que sugiere la expresión *nature inanimée* que emplean Diderot y otros" ²⁹. Su significado tiene que ver con un

²⁸ . Según M.Faré (*De quelques termes désignant la peinture d'objet* publicado en *Etudes d'art français offertes a Charles Sterling*, París, 1975, ps. 265-278), el término "naturaleza muerta" aparece por primera vez en 1750, en la carta de Baillet de Saint Julien: *Lettre sur la peinture à un amateur*, (Genève, 1750, p.23), refiriéndose a las obras de Bachelier. Aunque en 1667, A. Félibien se había referido ya a "celui qui en représente que des choses mortes", y Roger de Piles, en 1699, hablaba de pintura de "*objets inanimés*".

Anteriormente, en Francia habían sido utilizados los términos *fruitages* (grupo de frutas- empleado en 1649 por Pierre Borel), o *Cuisine sur toile* (literalmente *cocina sobre lienzo*- empleado por Claude Deruert en 1660), además de un conjunto de definiciones más o menos genéricas, como plato de frutas, floreros etc. Sin embargo el término *vanitez*, se utilizaba desde 1656 (Claude Le Petit en su poema satírico *Paris ridicule et burlesque*).

²⁹ .Ch. Sterling, op. cit., p.42. La actitud crítica, cuando no abiertamente hostil, de los pensadores y teóricos de la época hacia la nueva orientación pictórica que los artistas formulaban en sus obras, se hace patente desde sus comienzos. Ya en 1526, Erasmo de Rotterdam en su *Christiani Matrimonii Institutio* se muestra contrario a las propuestas de Aertsen de invertir la situación de las imágenes sacras y profanas en sus pinturas (ver nota 61).

No es descartable por otra parte, la interpretación de que el término se opone a la definición de "naturaleza natural" con que se refería en la Edad Media la naturaleza no

determinado grupo de cosas y objetos "inanimadas" o "inmóviles", "tranquilos" o "reposados" ³⁰, y corresponde a la jerarquía de géneros establecida por las primeras escuelas de arte, siguiendo el ejemplo de la Académie Royale de París y en concreto de las aportaciones de André Félibien des Avaux y Charles le Brun, según las cuales a la pintura de objetos junto con la de animales y paisajes se les debería considerar en el nivel más bajo de la escala, dado que ambas corresponden a lo inanimado y a lo carente de alma, y se encontraban por tanto alejadas de la dignidad de las escenas mitológicas, religiosas e históricas, o las representaciones humanas³¹.

A pesar de su carácter casi despectivo en los orígenes, este término se ha mostrado más vigoroso que el resto en la medida en que ha sido capaz de apropiarse de diversos contenidos y significados en la práctica artística,

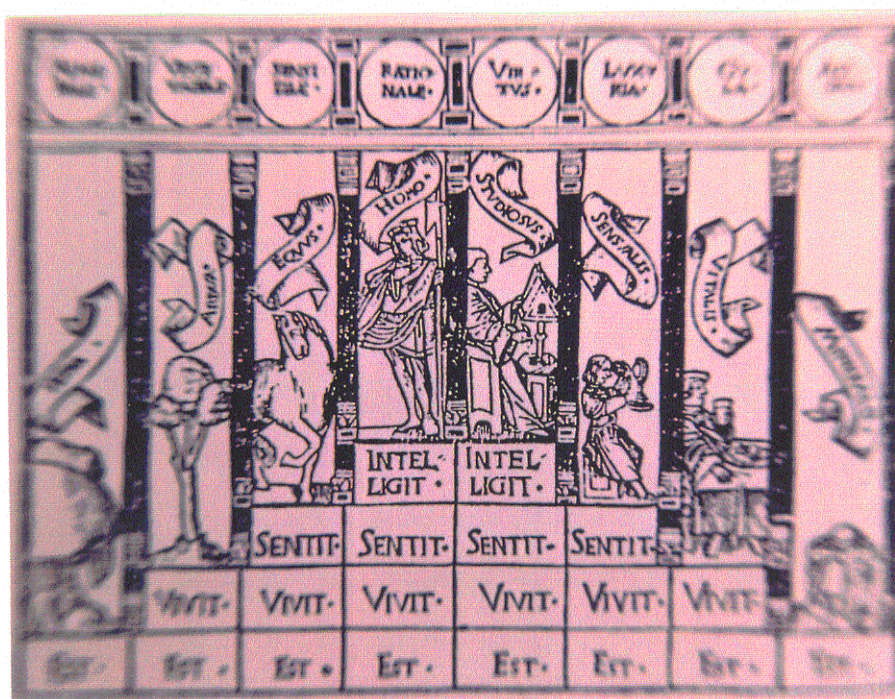
contaminada por el hombre. Desde este punto de vista, la "naturaleza muerta" sería aquella que el hombre ha manipulado, y por tanto el sentido que pudiera tener aquí el término "muerta" vendría ligado a la existencia y la acción del sujeto.

³⁰ Du Pont de Nemours explica el término en 1779, hablando de "les choses inanimées", y Jean-Baptiste Descamps en 1780 de "objets immobiles", según recoge Anne-Marie Logan-Saeggeser en su Tesis doctoral; *Die Entwicklung des Stillebens als Teil einer größeren Komposition in der französischen Malerei vom Beginn des 14 bis zum Ende des 18.* Zurich, 1968, p.9.

³¹ A estas habría que añadir la preponderancia de la composición "que precede la ejecución", y la consideración de que dibujo y color "constituyen las partes menos nobles de la pintura", y que "el dibujo debe predominar sobre el color (dado que éste) no puede ser regulado científicamente".

Desde la propia Academia, Roger de Piles reivindica posteriormente el color "cuyos valores no reproducen las coloraciones de las cosas, pero *hacen como si* pareciera que las poseen", y los géneros pictóricos, tomando como base "la propia especificación de la pintura como forma plástica". Ver a este respecto: Lionello Venturi; *Historia de la crítica de Arte*, Barcelona, Gustavo Gili- Punto y Línea, 1982, ps. 129 a 139.

rompiendo finalmente los límites de su primera comprensión como "género". En este sentido ha podido incorporar las tres definiciones a las que se hacía referencia anteriormente, haciendo abstracción de cuál de los conceptos es prioritario, centrando su atención sin embargo en la *relación* entre ellos, o más en concreto en las *características* de esta relación³².



14- Charles Bouelles; *Liber de Intellectu*, (Los reinos de la naturaleza y el hombre), París 1509, p.119.

³² Entre la numerosa bibliografía dedicada a este tema, cabe destacar: I. Bergström, Cl. Grimm, M. Rosci, M. Faré, J. Gaya Nuño; *Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, Milán, 1977. Cl. E. de Jongh y otros; *Still-life in the Age of Rembrandt*, Auckland, 1982. S. Segal; *A prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700*, catálogo de exposición, La Haye, SDU, 1988. Ch. Sterling; *La nature morte*, op.cit. A. Veca, P. Lorenzelli; *Orbis pictus. Natura morta in Germania, Holanda, Fiandre. XVI-XVII secolo*, Bérgamo 1986. A. Veca; *Ingano e realtà*, Bérgamo, Ed. Lorenzelli, 1980. VV.AA.; *Pintura española de bodegones y floreros*, catálogo, Madrid, Museo del Prado, 1983.

1.1.3: Las propiedades pictóricas y el proceso representativo.

En realidad, el término "naturaleza muerta", ha sido utilizado con "carácter retroactivo" apropiándose a posteriori de un conjunto heterogéneo de obras de arte, y actuando como aglutinador conceptual y formal no solo de todo tipo de pinturas de objetos y cosas, sino también de restos de animales o incluso humanos (como es el caso de las llamadas "vanitas"), en muchos casos realizadas con anterioridad a las formulaciones recogidas más arriba, y por tanto ajenas a su significado posterior. De esta manera podía *dotarse de sentido* a un conjunto de obras fundamentalmente pictóricas, poco estimadas en las épocas en que el arte tenía como cometido, principalmente, el de "narrar" o "ilustrar", y a la vez se trataba de encontrar una *vía de relación* con las prácticas artísticas precedentes que justificara histórica y socialmente las nuevas tendencias plásticas.

Por otra parte, también puede decirse que el término "naturaleza muerta" ha servido de lugar en el que ordenar un conjunto de obras que teniendo en cuenta los criterios de clasificación empleados casi ha derivado en un "cajón de sastre" en el que se han "archivado" multitud de pinturas de diverso signo y en ocasiones contradictorias tanto desde el punto de vista plástico como conceptual.

El carácter ambiguo del nombre y de sus significados ha permitido esta acumulación. Así, a través de la idea de

"naturaleza" han podido incorporarse desde grandes escenas de mercados o banquetes hasta las más sencillas composiciones plásticas construidas con una gran economía de medios; los más elementales productos de la naturaleza o las mercancías más elaboradas por el hombre. Y en relación con la idea de la "muerte", desde carnicerías y escenas de caza hasta las grandes alegorías de la vanidad o las representaciones de restos humanos, dejando hueco entre ambas para las pinturas de flores o libros y otros objetos. Para ello se ha desarrollado una división en subgéneros, basada en los diferentes "argumentos" representados³³.

³³ Palomino habla precisamente de diferentes *argumentos* al referirse a la posibilidad de establecer diversas clases de naturalezas muertas. Se trataría de los *racionales* o relativos a las personas, *sensitivos* para animales vivos, *vegetativos* para plantas, flores, frutos y paisajes, *inanimados* en referencia a instrumentos, muebles, recipientes y objetos varios, y los *mixtos*. Ver, en este sentido: Antonio Palomino; *El Museo Pictórico y Escala Optica-I: Theoria de la pintura*. Tomo I, Cap. VII, apdo. III; tomado de: Madrid, Ed. Aguilar, 1988, p. 152.

Esta subdivisión vendría avalada por ciertas jerarquías de valor de los diversos "temas", que a su vez se basan en las "leyes propias" de la naturaleza- como recoge claramente el grabado *Reinos de la naturaleza y el hombre* de *Liber de intellectu* de Charles Bouelles; París 1509, p. 119 v. (ver figura 14)- y se correspondería posteriormente con la definición "pinturas de género", procedente al parecer de las discusiones académicas del XVIII sobre el valor de las pinturas, en función de los diferentes temas.

Los pintores por su parte, proponen a través de la naturaleza muerta sus propias formas de organización y *archivo* de cosas, lo que puede verse, por ejemplo, en el trompe-l'oeil de *papeles y objetos diversos* de Charles Bouillon (fig. 15), en el que la naturaleza muerta (en forma de recipiente con flores) se encuentra ordenada junto a diversas manifestaciones del conocimiento humano- la escritura, la música, la medida del tiempo. O incluso se propone *a sí misma* como lugar donde archivar- ordenar- agrupar las cosas, como en el *tablero con artículos adheridos*, de Evert Collier (fig. 16), en donde se nos presenta la vuelta de un cuadro, como lugar en el que se ordenan utensilios de uso banal, como un peine o una llave, junto a escritos y documentos de diversos saberes- un almanaque, un cuaderno de física- añadiendo una alusión especial a S. Bedriegd, venerable erudito de prestigio científico y cultural, cuyo retrato se coloca en forma de *cartellino*, en lugar preferente, por delante del propio soporte.

Los criterios en los que se basa esta subdivisión se encuentran a caballo entre aquéllos de las clasificaciones de la historia natural y los que posteriormente adquiriría la biología. Sin tratarse exclusivamente de comparaciones basadas en la estructura visible, tampoco llegan a la organización compleja según jerarquías de caracteres y funciones. Sin embargo se han mantenido a pesar de que con el transcurso del tiempo se han mostrado poco eficaces para entender el profundo interés que la representación de objetos ha tenido para el arte³⁴.



15- Charles Bouillon; *Papeles y objetos diversos*, 1704. Óleo sobre tabla, 80 x 106 cm. París, colección particular.

³⁴ .En este sentido puede verse: I. De Logu; *Natura morta*, Bergamo, De Agostini, 1962. M.Faré; *Le grand siècle de la nature morte en France*, París, 1974. N.Schneider; *Naturaleza muerta*, Colonia, Ed.Benedikt Taschen, 1992. Bernard Lamblin; *Peinture et temps*. París, Meridiens Klincksieck, 1987.

El nexo de unión más característico de todos ellos, tiene que ver con la ausencia de modelo "narrativo", con la concepción de la pintura como interrelación de imágenes y con el desplazamiento de la mirada hacia modelos compuestos de lo marginal, lo no-esencial, lo doméstico y cotidiano. Tiene que ver con una nueva percepción de lo humano, vinculado a lo que en el pensamiento metafísico tan dado a las delimitaciones entre objeto y sujeto, naturaleza y razón, se consideraba insignificante y falto de valor precisamente por demasiado pegado al acontecer diario y banal. De alguna manera muestra el paso a un pensamiento caracterizado por el cuestionamiento de dichos límites y la búsqueda de nuevas síntesis.



16- Evert Collier; *Tablero con artículos adheridos*, trompe-l'oeil de 1703. Óleo sobre tela 61.5 x 77.5 cm. Colección privada.

Una nueva percepción que se manifiesta a partir del siglo XVI a través no sólo de un nuevo repertorio pictórico-tras el abandono de ciertos modelos inabarcables sobre lo universal y lo ideal, la priorización de unos sobre otros y la relación de estos con la "realidad"- sino sobre todo por el nuevo concepto del funcionamiento, el mecanismo, la estructura de la propia *representación*. La naturaleza muerta, en este sentido, indaga en las propiedades específicas de la pintura, en su capacidad para pensar y tematizar acerca de su propio sentido, a través de la elaboración y la puesta en tensión de todo el proceso representativo. Una elaboración que tiene como base un nuevo concepto de orden que se manifiesta en primer lugar en el hecho de elegir y aislar ciertos elementos, en el lugar de su ubicación, en la singular organización y las relaciones formales y simbólicas que genera, en la diferenciación de planos y la reflexión espacial que comporta; en la *elaboración* del modelo en definitiva.

Este orden se basa por tanto en una compleja elección de los espacios y los elementos según principios de relación icónica y simbólica en lo que podríamos llamar la primera **simulación** de la naturaleza muerta; un intento de catalogación y organización que interrelaciona la *posición verosímil* de determinadas cosas, con el *discurso* de sus significados, en una nueva lógica de la *representación*. A la que sucederá la segunda **simulación**, ésta en forma de réplica representativa de carácter pictórico. La naturaleza muerta hace patente la existencia y la profundidad del proceso de reflexión artística en torno a la representación (p) desarrollado en Europa durante los siglos XV y XVI, lo que por

otra parte es inseparable de la modificación profunda de su sentido.

La naturaleza muerta es así una "puesta en escena de cuerpos armoniosos (...) un juego de objetos perfectos (...) el dominio de los cuerpos puros" ³⁵; la mirada se ha detenido en estos cuerpos inmóviles admirando y analizando su estructura, su composición, su apariencia y sus cualidades, el espacio que generan, en la medida en que permiten una revisión, una reflexión radical del carácter de la representación. La armonía, la perfección y la pureza a la que se hace referencia tienen que ver ahora con sus características plásticas; y es el artista quien se ha extasiado, se ha parado ante ellas, realizando pinturas que ponen en discusión el mismo hecho de pintar.

Esta parada, esta suspensión, ha estado precedida de un período en el que, desde el punto de vista formal se ha prestado una atención cada vez más meticulosa a las características compositivas, cromáticas o topológicas de los objetos, a los análisis cada vez más sistemáticos de las cualidades y estructuras compositivas, en un proceso de sustitución o al menos de desactivación de las estructuras literarias. Una sustitución que se ha realizado en paralelo al paso de un modelo general que tomaba como centro el cuerpo humano, alrededor del cual se incluían elementos y espacios diversos, a otro particular en el que la mirada se fija, se para prescindiendo de su ubicación, de su relación espacial concreta con un determinado entorno, apartándola de la

³⁵ .A. Chastel; *Marqueterie et perspective au XV siècle*, Genève, E.Skira, 1969, p.328.

presencia humana, y por tanto también de su temporalidad, lo que quiere decir que se abre la posibilidad de encontrar una nueva forma de afrontar "lo natural", de explorar las cosas. En esto consiste la ubicación de la naturaleza muerta como nuevo "polo del arte, una de sus claves, cuando en otros tiempos no era mas que una variante" ³⁶, en su comprensión como *campo de experimentación*- lugar de invención de un nuevo sistema representativo en el que los elementos compositivos y estructurales pertenezcan al propio ámbito de la pintura- lo que planteará diversas alteraciones compositivas, estructurales y en definitiva plásticas, abriendo por su propia lógica nuevos espacios de reflexión y actuación artística.



17- Taddeo Gaddi; *Nicho*. Pintura al fresco-1337-38. Sta.Croce, Florencia.

³⁶ .Sterling, op.cit., p.120.

1.3- LA ATRACCIÓN DE LOS NUEVOS MECANISMOS.

1.3.1: **Introducción.**

El desarrollo de la práctica pictórica que posteriormente tomaría el nombre de naturaleza muerta permite a los artistas, no solo la posibilidad de desarrollar un nuevo universo temático dirigiendo su mirada a un repertorio casi despreciado anteriormente, sino, mediante un proceso de nueva selección y reflexión de carácter plástico, situarse como una referencia fundamental de su actividad, en un esfuerzo por encontrar su propia autonomía como arte. Una referencia que se inserta perfectamente en el interés de los artistas por encontrar caminos de aproximación a lo "real" mediante experimentos con color, luz o espejos, o a través de construcciones espaciales y disecciones de animales y plantas. No se trata tanto de que algunos artistas se vieran incursos en un proceso de especialización hacia la pintura de objetos y cosas, sino de la nueva atención que los artistas de diversa procedencia prestan a éste "género" y a las estructuras y los rasgos que lo conforman.

Este nuevo polo de atracción propone al artista importantes campos de experimentación; el derivado de la tradición ilusionista y del engaño de la visión; el de una nueva crítica social acorde con el desarrollo económico o político, la apertura de una serie de nuevos campos de investigación artística que implican un gran impulso en la búsqueda de categorías de comunicación propias del arte, y la

reflexión práctica, experimental, sobre el carácter de la propia representación (p), su función, su capacidad de generar un lenguaje autónomo y su relación con el que mira la obra de arte, que conduce a la idea de la pintura como *vanitas*.

1.3.2: El engaño de la mirada.

La capacidad de la pintura para engañar a los ojos imitando perfectamente la naturaleza, había sido desde la antigüedad muy estimada como es bien sabido, y su desarrollo específico se había mantenido en paralelo a la actividad pictórica y en ocasiones incluida en ésta, a lo largo de los siglos. Plinio recuerda las competiciones entre pintores de la antigua Grecia en las que se presentaban escenas "pintadas con tanto acierto" y telas "con tanto realismo" que engañaban a animales y personas, como en el célebre caso de Parrasio y Zeuxis. O incluso nos habla de la utilización de estas pinturas para asuntos más prosaicos y concretos como espantar a los pájaros que privaban del sueño a M. Emilio Lépido ³⁷, y hasta labores casi mágicas; cuenta asimismo el "parecido extraordinario" con que Apeles pintaba sus retratos, hasta el punto de que "cosa increíble de decir- Apión el gramático dejó escrito que uno de esos que adivinan el porvenir por el rostro de los hombres (...) había predicho por los retratos los años de vida que le quedaban al individuo y los que había vivido

³⁷ . "Pintaron sobre una membrana larguísima una serpiente y rodearon con ella el bosque, tanto terror provocó en los pájaros que se cuenta que en aquel momento callaron y, desde entonces se usó como medio para detener sus cantos": Plinio XXXV-121, op. cit., p.112.

ya" ³⁸. De igual forma, se extiende al definir la perfección de aquéllos artistas cuya dedicación hacia la pintura decorativa de paredes y techos les hizo profundizar en las técnicas y métodos necesarios para el engaño del espectador. Quizás el caso que mas interese aquí, dado que conecta la práctica del trompe-l'oeil con la de la pintura sobre tabla, sea el de Pausias de Sición, el primero que se dedicó a decorar las bóvedas pintando en ellas casetones, ganando así en profundidad y desvirtuando visualmente la altura de la estancia, y que entre otras innovaciones introdujo las de pintar el modelo de cara para percibir mejor su longitud y "dar volumen a la sombra de la sombra misma" ³⁹.

Y Vitruvio comenta cómo los antiguos "imitaron primeramente las losas de mármol, con sus manchas y variedad de colocaciones. Pasaron después a representar cornisas y diversas distribuciones de triángulos de ocre y de bermellón. Y finalmente imitaron aún los edificios con el relieve de las columnas, y vuelo de los frontispicios (...) en parajes abiertos figuraron frentes de escenas trágicas, cómicas o satíricas (...) En algunas partes representaban también historias de figuras grandes (...) tomadas siempre del natural" ⁴⁰.

³⁸ .Ibidem, XXXV-89, p.100.

³⁹ .Ibidem XXXV-(125/127), ps.113-114.

⁴⁰ .Vitruvio pasa después a criticar agriamente las nuevas pinturas de techos y paredes alejadas de "lo natural", en tanto que no pueden ser percibidas como engaño a los ojos del espectador, sino como decoración, y así critica la incoherencia entre lo pintado y lo construido- "¿Cómo puede un junco sostener un techo?"- y la incongruencia entre las figuras y su entorno- "¿cómo los troncos y vástagos pueden producir flores que se vayan transformando en medias figuras?", reclamando para las pinturas de techos y paredes una correspondencia visual con el lugar, que le

La práctica, en principio decorativa, de estas simulaciones pintadas en los muros y techumbres de algunos edificios, es incorporada paulatinamente por los artistas a su repertorio en la medida en que se realizan obras de grandes dimensiones y que la pintura se va apropiando, como soporte, de la totalidad de la superficie arquitectónica. Estas pinturas ocupan en ocasiones paños enteros, cuando no la totalidad de la estancia o del espacio en el que se ubican ⁴¹, y en otras sin embargo sirven de división o intervalo entre diversas representaciones (p) históricas, religiosas o narrativas. Estos elementos aparentemente formales, son utilizados- además de como alteración visual del espacio en el que se inscriben ⁴²- como marcas y guías, como elementos que

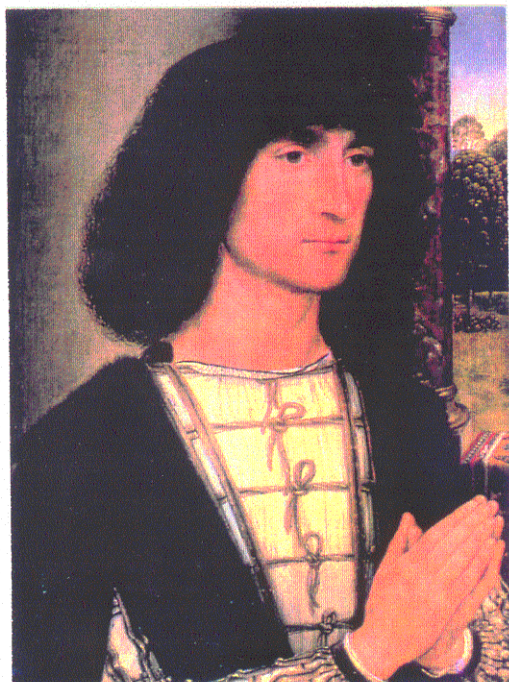
haga ser percibida como parte de él: Marco Vitruvio Polión; *Los diez libros de arquitectura*, Torrejón de Ardoz, Ed. Akal, 1987, ps. 178-181.

⁴¹ Este tipo de pinturas se encuentran por lo general en el ámbito de lo decorativo o lo ornamental, pero sin embargo desde siempre han sido relacionadas con la "naturaleza muerta", por sus efectos de trompe-l'oeil, y su contigüedad temporal. En España existen algunos curiosos ejemplos, como es el caso del *Cuarto de las frutas* del Palacio de Carlos V en Granada, realizado alrededor de 1550, y que fue cantado por Góngora en los versos dedicados a Granada en 1586;

"Y su cuarto de las frutas
fresco, vistoso y notable,
injuria de los pinceles
de Apeles y de Timontes,
donde tan bien las fingidas
imitan las naturales,
que no hay hombre a quien no burlen
ni pájaro a quien no engañen".

⁴² Este aspecto ha sido tratado pormenorizadamente por Henri Focillon en *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, 1943: "No vale decir que (el espacio) ocupa en (el arte) un

sirven para compartimentar, ordenar y dirigir la mirada, es decir estructurar el conjunto de la obra, como "intervalos" en el recorrido visual, o para acentuar determinadas escenas, y por lo tanto como componentes de orientación narrativa y rítmica de la representación (p).



18- Hans Memling; Dcha. *Florero* (realizado en el reverso del *Retrato de un hombre joven*, de la izda.), 1480-90. Óleo sobre madera, 29.2 x 22.5 cm. Madrid, Colección Thyssen-Bornemisza.

Uno de estos elementos, especialmente vinculado con la representación (p) de objetos, es el de la pintura de

lugar, sino que lo trata según sus necesidades, lo define y hasta lo crea tal y como tiene que ser (...) el arte ornamental es quizás el primer alfabeto del pensamiento humano que trata de aprehender el espacio (...) existe no solo por si, sino que configura su entorno, al que esta forma da forma": Tomado de la edición española *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, p.23.

concavidades en los muros- nichos, fresqueras y pequeños armarios o *corettos*⁴³. En ellos se ha visto un antecedente de las naturalezas muertas, en especial en lo referente al empleo de los efectos ilusionistas y al desarrollo de la habilidad y las técnicas consiguientes y por ser "pinturas que solamente representan una reunión de objetos": Engaños para la mirada que cumplen a la vez la función de romper el desarrollo narrativo de la representación imponiéndole unas determinadas normas a su "lectura"- una función de carácter sintáctico, en una obra concebida con criterios de intertextualidad- , y el de trasladar al espectador a un espacio plástico cargado de significados que aparezca como continuación del arquitectónico- una función semántica. O si se quiere, por actuar a la vez como imagen que articula pinturas y como pintura que propone en si misma una determinada lectura. De forma que estas pinturas no solo tienen un carácter decorativo, sino que pueden entenderse como verdaderas

⁴³ .Es el caso, entre otros, de las obras de taracea en el estudio del duque de Urbino, de Francesco di Giorgio Martini y Baccio Pontelli, o anteriormente los "coretto" (pequeño coro) del muro del arco de triunfo de la Capella degli Scrovegni de Giotto (1305), y los nichos de Taddeo Gaddi (1337) en la Santa Croce de Florencia; (Ver fig. 17). O posteriormente los cuadros; *La adoración de los Magos* del Maestro de María de Borgoña (1474-80, miniatura del *Libro de Horas* de Englebert), o el *Vaso con flores* de Hans Memling (1480-90, ver fig. 18). En lo referente al desarrollo posterior, pueden verse las figs. 5,6 y 13.

A los tres primeros se han referido en concreto Charles de Tolnay y Charles Sterling, resaltando éste último la estrecha relación existente entre estos artistas del Renacimiento y los de la Antigüedad (en *La nature morte*, op. cit., ps.17-19). En lo que se refiere a España, Ingvar Bergström llama la atención sobre la incidencia de las obras de Pantaleone de Marchis (hacia 1500), "que representan una alacena o armario con las puertas entreabiertas, y con dos departamentos", en la pintura de bodegón representada posteriormente por Blas de Prado o Sánchez Cotán; (*J. Sánchez Cotán et l'art de la nature morte italienne*; "Estudios sobre Literatura y Arte"; Universidad de Granada, Vol. I, ps. 137-140). Pueden verse, en este sentido las figs. 19 y 35).

definiciones de espacios además de configuradoras del "discurso" plástico.



19- Juan Sánchez Cotán; *Bodegón de caza, hortalizas y verduras*, 1602. 68 x 89 cm. Madrid, Museo del Prado, legado de Manuel Villaescusa.

La práctica del trompe-l'oeil confluye con la de la naturaleza muerta de forma natural⁴⁴. Si en la elaboración de

⁴⁴ .Al respecto conviene tener en cuenta las relaciones históricas entre artistas y artesanos en la tradición holandesa y las transformaciones en su estatus social surgidas a lo largo del siglo XVII, tal como las analiza Svetlana Alpers; *El arte de describir, el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987, especialmente en el Apartado 4, Cap. III, ps. 166-177.

Acerca del trompe-l'oeil, además de las publicaciones reseñadas en la nota 14, puede consultarse: C. Dars; *Images of Deception. The Art of Trompe l'oeil*, Oxford, 1979. L.Marin; *Imitation et trompe-l'oeil dans la théorie classique de la peinture au XVIIe siècle*, en *L'imitation. Aliénation ou source de liberté?*, Rencontres de l'Ecole du Louvre, París, 1985. M.

ésta se pueden distinguir dos fases- a las que anteriormente hacíamos referencia como *doble simulación*⁴⁵ - una primera consistente en la construcción del modelo (lo representado de la *representación*) mediante la ordenación y estructuración de diversos objetos y cosas de forma que parezcan a quien lo contempla en posición "natural", y una segunda, su transposición en el lienzo (la *representación (p)* de lo representado). Tanto en una como en otra, la idea de encontrar un sustituto creíble de la realidad- en este segundo caso una pintura que contenga los elementos y cualidades, es decir las relaciones de connotación necesarias para ser entendida como semejante- es consustancial al nacimiento de la naturaleza muerta. Se trata de construir primero un modelo y después pictóricamente una réplica que aparezca ante la vista como continuación de lo real, engañándola.

Así, a comienzos del XVIII la Pintura podrá afirmar; "Yo pongo cosas que parecen tan reales que confunden los sentidos, yo hago que por una agradable e inocente magia los ojos más sutiles crean ver en mis obras lo que no está. Yo hago aparecer cuerpos vivos en sujetos donde no hay ni cuerpo ni vida. Represento mil acciones diferentes y en todas partes se diría que no hay agitación ni movimiento. Yo descubro

Milman; *Le trompe-l'oeil autour du XVIII siècle*, París, Galerie H. Odermatt- C. Lalandre, 1983, y *L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, París, Dunod, 1988. M.L. d'Otrange Mastai; *Illusionism in Art. Trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism*, N.York, 1975.

⁴⁵ Omar Calabrese señala ésta característica esencial de la "naturaleza muerta"- la simulación de una simulación- emparentándola con la "práctica común al siglo XVII de aprender la pintura y el dibujo a través de las *naturalezas muertas teóricas*, gracias a un ejercicio consistente en representar los objetos estáticos en un orden pre-dispuesto": *Como se lee una obra de arte*, op. cit. ps.26-27.

campiña, prados, animales y otras mil clases de objetos que no existen más que por sombras y luces y por el secreto de una ciencia divina con la cual yo sé engañar a los ojos"⁴⁶.

Lo que se persigue por tanto es la *apariencia* de realidad necesaria para que el artificio, al menos por un momento, sustituya lo "natural", y por tanto la pintura deje de ser tal, desaparezca, se imbrique en el espacio del receptor, en la "realidad". Se trata de encontrar el efecto *trompe-l'oeil* perfecto, que "es el que, por una integración total en su entorno, por una puesta en escena completa, pasa desapercibido" ⁴⁷. Esta *apariencia* de realidad, esta ilusión es necesaria tanto para relacionar y ordenar los elementos en el modelo, adivinar los puntos de vista del observador y situar los referentes espaciales necesarios mediante líneas de fuga, planos interceptados, degradaciones de color u otros, como para transcribir a la representación precisamente aquéllos elementos necesarios para que pase desapercibida, según las condiciones de la ilusión y las diversas estrategias de camuflaje en cada caso ⁴⁸.

⁴⁶ .André Félibien des Avaux; *Entretiens sur les Vies et les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes*. Londres, David Mortier, 1705, ps. 355-356.

⁴⁷ .M. Milman; *Le trompe-l'oeil*, op. cit., p.103.

⁴⁸ .Se hace referencia aquí al título *condiciones de la ilusión* utilizado por E.H.Gombrich en *Arte e Ilusión*, op. cit. Tercera parte-VII, p.181, con el fin de resaltar la relatividad del juicio estético cuando nos referimos al "parecido" la "semejanza" o la "facultad imitativa" y la "apariencia de realidad". Para Nelson Goodman (*Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 50), "La medida del realismo es la probabilidad de confundir la representación con lo representado (...) lo que aquí, efectivamente, cuenta no es la exactitud con la que un cuadro duplica un objeto, sino en qué medida cuadro y objeto, en las condiciones de observación adecuadas a cada uno, provocan las mismas reacciones y espectación".

Porque de lo que se trata es precisamente de que al aparecer, al menos por un momento, se imbrique de tal forma en el entorno, que desaparezca como pintura; para ello será necesaria una selección exquisita de los elementos imprescindibles en su representación (p), en aquellas cuestiones que conciernen a la técnica (a la *techné*), pero matizada por la adecuación de las formas, los colores y las apariencias de lo pintado, al entorno en el que se ubique y a las condiciones de la percepción y el grado de entendimiento visual del espectador en cada caso, porque "a veces, para hacerse notar, (la pintura) provoca la atención del espectador por un detalle incongruente, llamando la atención sobre lo que realmente es"⁴⁹.

Lo importante del trompe-l'oeil es el que no se vea como tal, el que desaparezca como trompe-l'oeil ante la vista. Se trata precisamente de situar la representación (p) en el terreno de la "presencia", de crear una continuidad representativa entre lo pintado y lo visto, es decir de crear un nexo de unión entre el espacio pictórico que se manifiesta en profundidad y el del espectador, prescindiendo de la presencia del espacio bidimensional de la pintura⁵⁰. Lo que no

⁴⁹ M.Milman, op.cit., p.103.

⁵⁰ Esta idea de "continuidad representativa" entre espacio del espectador y espacio de la representación (p), se manifiesta en algunos elementos incorporados a la representación con anterioridad como el "cartellino" veneciano (del que tenemos buenas muestras en las ilustraciones 7, 8, 15 y 16), que sin duda constituye un precedente importantísimo, los cortinajes representados por delante de la propia pintura, o aquellos objetos situados en un primerísimo plano, que pretenden desbordar la superficie de la pintura mediante juegos de sombras tratados en trompe-l'oeil (pueden verse las ilustraciones 5, 6, 13, 19 y 20), además de las referencias al espacio del pintor de las que se habla mas adelante. Y será posteriormente desarrollada mediante

se debe ver, lo que debe desaparecer, es éste precisamente, el cuadro, la superficie pintada⁵¹.



20- Peter Binoît; *Crustáceos, plato de frutos y copa de dulces, con vaso*. Óleo sobre maderara, 40.2 x 50 cm. Munich, colección privada.

Para ello será necesario disimularlo mediante el maquillaje adecuado; se trata paradójicamente de hacerlo desaparecer mediante su elaboración, de diluirlo mediante su construcción, de elaborarlo para no ser percibido como elaborado. En el trompe-l'oeil y en ciertas prácticas

las "representaciones de representaciones", singularmente en las pinturas de "galerías" "gabinetes de autor" y "alegorías de los sentidos". En ellos, los espacios representados reciben y a la vez se "prolongan" en los cuadros que los rodean, mientras que se muestra el lugar del arte-galería o taller de artista- como pintura.

⁵¹ Para Sterling, es éste aspecto el que distingue precisamente el trompe-l'oeil y la naturaleza muerta, en tanto que ésta última nos hace sentirnos ante la "*presencia del arte*", y por tanto nos hará encontrarnos "ante una pintura, y no ante la realidad"; op. cit. p.122.

"realistas" precedentes a la naturaleza muerta, hay por tanto una voluntad evidente de borrar los límites de la representación (p), (manteniendo la conciencia de que se trata de una pintura, naturalmente), y de vincular ilusión y realidad a través de la imagen, en la posibilidad de entender la *ilusión como realidad imaginada* y la *realidad como ilusión atrapada por la imagen*.

Este "espejismo", que es fundamental en la propia comprensión del trompe-l'oeil, está plenamente vinculado a su anomalía temporal. El engaño sitúa al observador ante la necesidad de unificar temporalmente los espacios de ambos lados de la imagen para que puedan ser concebidos como uno continuo, para lo que se precisa "detener el tiempo", o al menos ponerlo en tensión, como forma de vincular el fuera y el dentro de la representación (p), y de mantener abierto el juego entre lo verdadero y lo falso. Al contrario de aquellas pinturas alejadas de lo cotidiano, pertenecientes a un espacio de lo religioso, lo heroico o lo mítico, alejado de lo real, en la nueva pintura, este efecto trompe-l'oeil sirve como puente de unión entre el artista, la representación (p) y el receptor que deberá ser capaz de establecer conexiones y relaciones de *imágenes*, de "leer" el cuadro, en una nueva comprensión del espacio de lo artístico al servicio del estudio de la imagen y la percepción. Una concepción que se hace patente de diversas formas en todo el arte de los siglos XVI y siguientes⁵².

⁵² .A este respecto, Víctor I. Stoichita plantea diversas formas de articulación plástica de esta nueva relación que tienen como eje central, por un lado el papel jugado por los mecanismos intertextuales en el nacimiento de la naturaleza muerta, y por otro las investigaciones realizadas

Ello supone una especial relación entre la "realidad" y la imagen que la representa, que va mas allá de la pura iconicidad (como en ocasiones se ha entendido esta idea de imitación o semejanza ⁵³), que lo que pretende es reconstruir la imagen de las cosas en la medida en que está vinculada a lo que constituye su realidad, y por tanto se entiende que hay una coherencia en la estructura de la representación, de la que imagen y realidad forman parte. Así que el trompe-l'oeil lleva hasta el límite una estrategia representativa, y en este sentido puede entenderse como una *experimentación de la representación pictórica sobre ella misma*⁵⁴.

a través de los "géneros pictóricos nuevos", en relación precisamente con el desarrollo de estos mecanismos y cuyos exponentes mas conocidos serían los "escenarios de producción" de Velázquez y Vermeer -*Las Meninas* y *El arte de la pintura* respectivamente- (Op. cit. ps. 267 a 287).

⁵³ .A pesar del giro operado en el siglo XVII por el "Clasicismo" en relación a aquéllos que pintaban "di maniera" (de memoria, "sin tener a la propia Naturaleza como modelo ante sus ojos"), en el sentido de un acercamiento hacia "lo real", hacia el estudio y la contemplación de la naturaleza, son significativos los calificativos con los que en ocasiones se refieren a aquéllos "naturalistas" a quienes; "falta el juicio para elegir lo bueno y dejar lo malo" (Giovanni Baglione, en *La Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, 1642); están "desnudos de toda bella idea" (Francesco Scannelli, en *Microcosmo della Pittura*, 1657); "juzgaban el valor de las obras de arte por su capacidad de reproducir lo natural" (Giovanni Pietro Bellori, en *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, 1672); y se "conforman con reproducir, sin ninguna selección" (Luigi Scaramuccia, en *Le finzze de' Pennelli Italiani*, 1674). Muchos de estos calificativos van dirigidos hacia Caravaggio y su entorno, y en ocasiones están acompañados de imágenes burlescas como *Il mangiatore di fugiuoli*, obra atribuida a Caracci y que se encuentra en la Galleria Sciarra-Colonna (ver Fig. 21).

⁵⁴ .La definición pertenece a Louis Marin; *Un comble de la représentation*, en *L'effet trompe-l'oeil* ... op. cit. p.88.

En la medida en que es ésta estructura de la representación la que se coloca en el centro de la reflexión artística, se prescinde de alguna manera de lo representado; "la semejanza se juzga por lo semejante, no por lo semejado. Que lo percibido semeje la materia, hace que la materia sea percibida necesariamente conforme a esa relación, y no que esa relación se adecue a un modelo preexistente. O mas bien, la relación de semejanza, lo semejante, es el modelo, e impone a la materia ser aquello a lo que él semeja"⁵⁵.

De lo que se trata no es tanto de reproducir la realidad- de una relación de semejanza como imitación- como de borrar los límites entre lo artificial y lo natural, o mejor, entre lo verdadero y lo probable, mediante el desarrollo del fenómeno de la *ilusión*⁵⁶. El resultado será el de un arte de lo **verosímil**, no de lo real o lo verdadero⁵⁷. Esta es la clave de una estrategia representativa que se sitúa al margen de la veracidad de lo representado, mientras pretende precisamente

⁵⁵ .Giles Deleuze; *El Pliegue, Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p.124.

⁵⁶ .En éste sentido, es interesante recordar aquí, que en esta época se abre un importante debate en el arte, acerca de la relación dimensional entre el objeto y su representación (p), que tenían como base las nociones de *imagen, símbolo y similitud*. Una representación (p) de igual tamaño a su modelo, debería entenderse como *igual y similar*. Si el tamaño no fuera igual, se entendería como *proporcionalmente similar*, y si su imagen fuera simbólica, se trataría de una descripción *metafórica*. Ver en este sentido: Victor I. Stoichita; *Imago Regis: Teoría del arte y retrato real en las meninas de Velázquez*, en VV.AA.*Otras meninas*, Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, ps.183 y sig.

⁵⁷ .Recuperando un concepto desarrollado por Aristóteles en la Poética, como alternativa a la dicotomía verdadero-falso, relacionado con el concepto de lo "convinciente". Puede verse; *Obras completas*, Madrid, Ed.Aguilar, 1967, ps.77 a 107, especialmente en 1451b, 1454b y 1460a : "Es necesario dar preferencia a lo imposible que es verosímil sobre lo posible que resulta increíble".

producir sensaciones reales. Para ello será necesario hacer uso de la "facultad imitativa" del pintor, tomando como base las "posibilidades del ojo como órgano de la visión" y conectándola con aquélla de la que habla Apolonio de Tiana ⁵⁸, es decir de los códigos y reglas que el espectador puede percibir y entender como "realidad", en la medida en que se pretende unificar los espacios de éste y el de la representación (p), como se ha indicado anteriormente. Y acompañadas ambas posteriormente de los elementos de regularidad, normatividad y simetría propios de la concepción serializada de lo "real" del barroco. La representación es aquí por tanto intento práctico, experimental⁵⁹, de correlación entre imagen natural e imagen artificial, en una estrategia que tiene como centro homogeinizador de ambas la sensación.

A partir de esta "continuidad verosímil" de la imagen pictórica con lo "real"⁶⁰, es decir, una vez que el

⁵⁸ . "Quienes miran obras de pintura y dibujo tienen que poseer la facultad imitativa"; citado por E.H.Gombrich en *Arte e Ilusión*, op. cit., p.181.

⁵⁹ .Svetlana Alpers recuerda en este sentido las recomendaciones de Bacon para que se opte por "el experimento", teniendo en cuenta que "lo que él entiende por experimento es el estudio de la naturaleza forzada u obligada, las provocaciones del arte (...) por una parte la naturaleza, al ser provocada, se revela mejor a sí misma; por otra parte, la provocación de la naturaleza ayuda o apoya a los imperfectos sentidos del hombre (...) en los siglos XVI y XVII *experimento* no se entendía en el mismo sentido que le damos hoy (...) en aquella época era bastante asimilable a la noción de experiencia. Su propósito no era la especulación, sino una precisa y detallada información": *El arte de describir...*, op.cit., ps. 160- 161.

⁶⁰ .La voluntad de conseguir esa continuidad entre ambos espacios, se ve confirmada en toda la pintura barroca del XVII, y especialmente en la religiosa, en la que se propone la búsqueda de una interrelación espacial entre imagen y orante, mediante fórmulas diversas, pero fundamentalmente a través del efecto trompe-l'oeil, que adquiere una extraordinaria utilidad espacial a la hora de relacionar la representación (p) con el espacio sagrado de la capilla. Ver en

artista ha eliminado todo obstáculo en la percepción creando imágenes reconocibles ligadas a sensaciones concretas y cotidianas, el observador puede conducirse sin impedimentos hasta el centro de la representación (p), hasta el desarrollo de la investigación plástica. Puede "leer" las imágenes-textos, establecer su relación y seguir sus itinerarios en el lienzo. El efecto trompe-l'oeil facilita así este camino hacia el juego de imágenes que constituye la base del nuevo lenguaje plástico. A través de esas imágenes verosímiles, la pintura puede referirse fundamentalmente a si misma.



21- *Il mangiatore di fagioli*, sátira de Caravaggio atribuida a Caracci. Roma, Galleria Sciarra-Colonna.

este sentido; A.Palomino; *El museo pictórico y escala óptica*, (1715-1724), Madrid, 1947, ps. 918 y sig.

1.3.3: Alusiones sociales.

La estrecha relación entre el desarrollo de la naturaleza muerta y el surgimiento de una nueva clase social, la burguesía, y la paulatina disolución de las estructuras feudales, ha sido estudiada ampliamente por la sociología del arte y la literatura crítica. En las zonas más desarrolladas económicamente, en concreto en los Países Bajos por sus especiales características sociales y geográficas- en el siglo XIV aparecieron ya las primeras manufacturas- la mejora de los métodos de producción supuso la aparición de una industria de transformación, y una nueva articulación del comercio marítimo y de la economía agrícola. A finales del XVI, la mejora de los métodos de producción agrícola y ganadera - mediante la rotación de productos, el empleo de jornaleros o el cultivo de pastos- y el desarrollo del comercio y la apertura de nuevos mercados, permitieron una abundancia y una calidad de los alimentos que alteró radicalmente desde los hábitos de consumo hasta las propias costumbres y el desarrollo de las ciudades. La imagen de la opulencia salió a las plazas de los mercados de la ciudad, alterando completamente la vida cotidiana.

Los puestos de frutas y verduras y los mercados, las alegorías a la fertilidad de la tierra, los cuadros de carnicerías y las escenas de cocinas repletas de alimentos corresponden a ésta época boyante. Sin embargo el arte no solamente se dedica a dar fe de esta nueva realidad social, sino que introduce toda una serie de modificaciones formales y valoraciones sociales y conceptuales en la narración pictórica, que, en la medida en que investigan elementos

propios de la pintura y relacionan diversas formas de representación (p) integrándolas en el mismo espacio pictórico, profundizan en los elementos de un nuevo lenguaje plástico, y promueven la aparición de la naturaleza muerta.



22- Pieter Aertsen; *Ecce Homo*, hacia 1550. Óleo sobre madera, 59.5 x 122.5 cm. Munich, Alte Pinakothek.

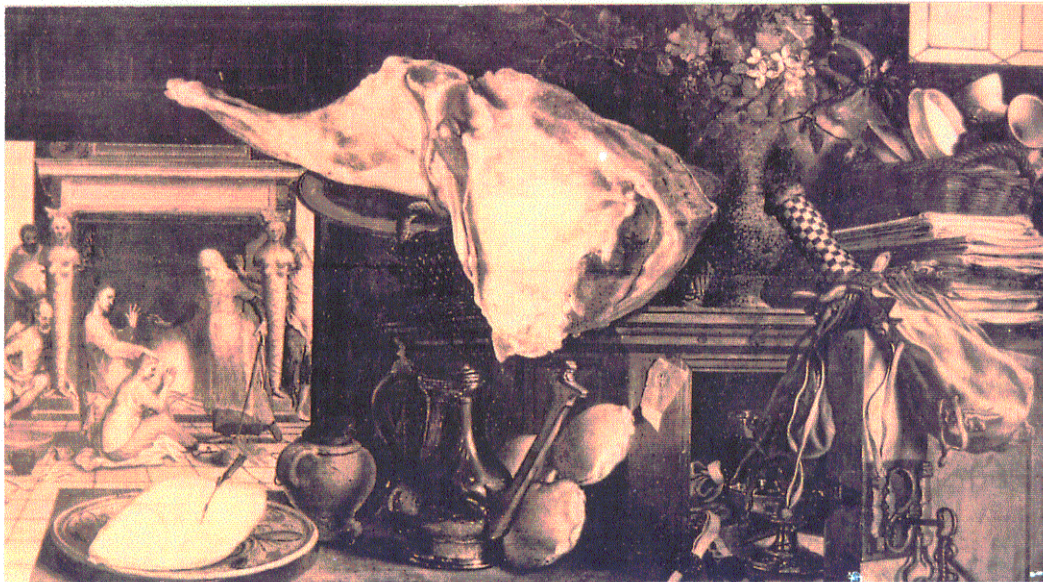


23- Pieter Aertsen; *Carnicería*, 1551. Óleo s/madera, 124x169cm. Uppsala, U. Kunst.

En algunos artistas, esta progresiva sustitución del tema principal de la composición religiosa, por la naturaleza muerta, es evidente. Por ejemplo, en el caso de las pinturas de Pieter Aertsen, en las que puede observarse cómo las escenas religiosas que en principio dan título a la obra, pasan poco a poco a un segundo plano desplazadas por escenas de mercado, hasta que finalmente se prescinde de ellas, invirtiendo así el orden considerado como "natural" de las representaciones narrativas, dando prioridad al aspecto descriptivo ⁶¹. Aertsen da fe en su obra de la confrontación de dos momentos de la historia del arte y de dos concepciones de la representación (p), situando ambas en dos espacios perfectamente delimitados, mostrándonos la naturaleza muerta en contraposición al lenguaje pictórico tradicional. Al plantear la pintura como una confrontación entre texto sagrado -externo a la pintura-

⁶¹ En *Ecce Homo* (hacia 1550 - Fig. 22), la "historia sagrada" ha sido desplazada hacia atrás, pero manteniendo aún una relación espacial- basada en la perspectiva, en el punto de vista elevado que globaliza la escena y en la escala- y temporal -basada en la similitud de los vestidos y en la estructura narrativa- entre ambos. En *La carnicería* (1551- fig. 23) el motivo sagrado ha pasado a ser una pequeña escena que figura como paisaje tras la puerta del establo que sirve de exposición y venta de carne. La *naturaleza muerta* se encuentra dentro del espacio principal de la representación (p) y se apropia de todo el primer plano. En *Cristo en casa de Marta y María* (1552- fig. 24), la ruptura se hace más evidente, y a la vez, la división estructural del cuadro está mucho más asentada; por un lado plantea la escena en un interior dividido en dos espacios contiguos que son a la vez dos métodos de representación y dos formas de tratar la imagen, ocupando la escena de *naturaleza muerta* un primerísimo plano; y por otro, se plantea la continuidad con la narración bíblica posterior mediante un hueco en el muro, que hace aparecer la escena posterior como fuera de la representación (p) anterior. No debe extrañar, por tanto, que la propuesta de Pieter Aertsen fuera durante mucho tiempo el eje de una nueva estructura representativa basada en las lecturas contrastadas de diversas escenas, puesta en práctica con el mismo título, entre otros por Joachim Beuckelaer (ver figura 25) o Diego Velázquez, en su cuadro de 1619-20, *Cristo en casa de Marta y María*. Londres, National Gallery. Ver también la obra de autor desconocido de 1600-1610 (fig. 26).

traducido en imagen, y profano/plástico -propio de las características de los objetos y de su representación- se propone una lectura entre dos formas de ver, basada en dos tipos de imagen, pero que se realiza a partir de la naturaleza muerta.



24- Pieter Aertsen (Amsterdam, 1508- 1575); *Cristo en casa de Marta y María*, 1552. Óleo sobre madera 60 x 101.5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.



25- Joachim Beuckelaer (Amberes, 1530- 1573); *Cristo en casa de Marta y María*, Óleo sobre tabla, 128 x 245 cm. Madrid, Museo del Prado.



26- Anónimo; *Cristo en casa de Emmaus*, 1600-1610. Óleo sobre madera 70 x 54 cm. Colección privada.

En este sentido la pintura de objetos, que se encontraba fuera del cuadro, detrás de las alas de los retablos, ha desplazado a la pintura tradicional a un segundo término, pero dejándole un hueco de acceso, un paso, una ventana; no plantea su expulsión del cuadro sino su supeditación a la pintura. En la medida en que los artistas desarrollan estos dos aspectos- descripción de los objetos/ atención a lo pictórico- la naturaleza muerta va apoderándose del cuadro y prescindiendo de las escenas sagradas, centrándose en la abundancia de productos y en los ambientes y costumbres que rodean su producción y comercialización. En la *Vendedora en su puesto de verduras* (1567-fig.27), la tradicional escena sagrada del fondo ha sido sustituida por una pareja de campesinos que se abraza, pero manteniendo la

compartimentación de espacios no discursivos; entre vendedora, campesinos y ganadero no existe ninguna continuidad espacial, sino por el contrario, interferencia de lenguajes. Y el elemento vertebrador de la pintura es ese primer término repleto de frutas, verduras y utensilios, en el que se ha incluido, un poco forzosamente, un plato, haciendo de este cuadro, prácticamente ya, una naturaleza muerta⁶².



27-Pieter Aertsen; *Vendedora en el puesto de verduras*, 1567. Óleo sobre madera, 111x110 cm. Berlín, Staatliche Museen.

⁶². En el caso de Aertsen, como se ve, el proceso cronológico de sustitución de lo religioso por lo social es tan evidente, que difícilmente puede entenderse como un propósito de exhibir su habilidad imitativa, aunque su progreso técnico sea obvio.

La continuidad de éstos planteamientos en la *Naturaleza muerta con verduras* de Frans Snyder (hacia 1600- fig.28), es evidente; finalmente han desaparecido del primer término las representaciones humanas, pero sigue manteniéndose la referencia a la nueva situación social que permite tal abundancia de víveres, y en concreto a la producción agrícola, en el ángulo superior derecho.



28- Frans Snyder; *Naturaleza muerta con verduras*, (hacia 1600). Óleo sobre tela, 144 x 157 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Es la época en que la muestra descarnada de los alimentos y las entrañas de los animales abiertos en canal parecen abalanzarse sobre el observador⁶³, en lo que sin duda constituye una nada velada crítica a los nuevos hábitos de consumo, con lo que la pintura transmite una suerte de mensaje moral que en cada caso se arropará de las simbologías necesarias. El mercado se ha constituido como el lugar de ostentación del poder de la nueva clase social. No es de

⁶³ .Wölfflin dice a propósito que "el Barroco subraya la materia; o bien el marco desaparece totalmente, o bien permanece, pero, a pesar de la tosquedad del dibujo, no es suficiente para contener la masa que desborda y pasa por encima"; *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986, p.70. En este abalanzarse hacia el espectador se manifiesta de nuevo la voluntad de ligar ambos espacios (de la representación y de la recepción), mediante la "supresión" del espacio bidimensional del cuadro, y por tanto de su señalización y su límite, del marco.

extrañar por tanto que las grandes masas de alimentos en aparente desorden, se distribuyan y se equilibren en el cuadro mediante una sencilla composición que irá adquiriendo paulatinamente características geométricas, convirtiendo el cuadro en un conjunto ordenado y regular. En las naturalezas muertas posteriores, estas características se harán más evidentes en la medida en que las representaciones (p) prescinden del horizonte y del fondo, y se sitúan en un espacio pictórico construido según criterios simbólicos, formales o alegóricos de diversa procedencia.

Alusiones morales, religiosas o sociales se entrelazan en el discurso de la abundancia y de la riqueza, o posteriormente el de las cosas y los objetos humildes que se manifiestan con una gran sobriedad, o con un reducido número de elementos, en la medida en que los valores de equilibrio, serenidad, simplicidad, orden u otros, van imponiéndose socialmente ⁶⁴.

⁶⁴ .No hay que olvidar tampoco que un cambio de valores sociales, económicos religiosos y de todo tipo, de la trascendencia de los operados en el período que nos ocupa, afectó sin duda a las conciencias de las gentes. M.Neveux, en *L'imaginaire des nourritures*, Grenoble, PUG, 1989, y en concreto en el Capítulo *La Nourriture dans la peinture*, analiza cómo la necesidad de mostrar grandes cantidades de comida, y de carne en particular, expresa la inquietud humana ante un destino incierto.

Por otra parte, teniendo en cuenta que los destinatarios últimos de las obras de arte eran un reducido número de círculos sociales, ubicados geográficamente en unas pocas ciudades, y entre ellos fundamentalmente la nueva clase ascendente- la burguesía- no debemos olvidar los aspectos añadidos de dominio y ostentación de riqueza que en muchos casos poseían estas obras.

Un elemento especialmente importante en este período es la aparición de la primera edición de la *Vida de los pintores* de Vasari, en 1550, lo que constituye un elemento clave en el

1.3.4: Nuevos campos de investigación.

Las naturalezas muertas son experimentaciones pictóricas, meditaciones artísticas que permiten, como se ha dicho, la manifestación de las nuevas necesidades e intereses de la sociedad, la plasmación de un cambio profundo en los valores cívicos y las mentalidades religiosas, pero que abren a su vez, desde el punto de vista del artista, un nuevo y amplísimo campo de reflexión e investigación, un campo que la pintura desarrolla en base a diferentes procedimientos y usos de las imágenes y de su interrelación. El interés más sobresaliente de estas consiste en que en la naturaleza muerta se realizan reflexiones no solo teóricas, sino pictóricas, acerca del carácter de la imagen, de su relación con la pintura, del sentido de la representación (p) en referencia al campo de lo "real".

Las nuevas pinturas requieren una adecuación de carácter **formal** que afecta al conjunto de los elementos de la obra y a sus principios organizativos, y que deriva de/en una profunda modificación de carácter **conceptual**. Y el cambio radical en el orden de lo representado trae consigo la necesidad de desarrollar un repertorio **simbólico** que pudiera traducir en imágenes las nuevas reflexiones de carácter moral, religioso o político. Pero sobre todo, la naturaleza muerta es uno de los procedimientos esenciales en la apertura de nuevos campos de investigación de un **lenguaje pictórico** autónomo, que

nacimiento de la historia del arte, e indica el punto de inflexión entre el arte tradicional que se relata y las nuevas propuestas que comienzan a realizarse.

permite reflexionar sobre las posibles relaciones entre la pintura, los objetos cotidianos a que se refiere y la propia necesidad de la representación (p).

1.3.5: Entre el modelo y el espacio.

Con su habitual desdén hacia las pinturas de objetos, Diderot llamaba "pintores de género a los imitadores de la naturaleza bruta y muerta; pintores de historia, a los imitadores de la naturaleza sensible y viva"⁶⁵, en abierta confrontación con la célebre frase atribuida a Caravaggio por Vincenzo Giustiniani, de que "es igualmente difícil pintar un buen cuadro con frutos que uno con figuras humanas"⁶⁶. Sin embargo, esta distinción entre género e historia, descubre un giro en la comprensión del arte que en última instancia se mostrará esencial para su posterior desarrollo; el interés fundamental estará a partir de ahora en el propio cuadro, en su estructura y en su composición, en detrimento de sus aspectos narrativos o literarios.

⁶⁵ "Peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante": D.Diderot, *Salon de 1763*, tomado de Ed. G.May; *Essais sur la peinture, suivis des Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. J. Chouillet, Paris, 1984, p.66.

Más adelante, y en el mismo texto, Diderot trata despectivamente las naturalezas muertas de Chardin; "Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. Mais peu-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier": op. cit. p.220.

⁶⁶ "Il Caravaggio disse, che tutta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure": Citado por Howard Hibbard; *Caravaggio*, Londres, 1983, p. 83.



29- Michelangelo Merisi da Caravaggio (Caravaggio, Bérgamo 1571- Porto Ercole, Toscana 1610); *Cesta con frutos* (hacia 1596). Óleo sobre tela, 46 x 64 cm. Milán, Pinacoteca Ambrosiana.

Esta renovada atención por los problemas plásticos y compositivos de la pintura irá tomando cuerpo en paralelo con la discusión acerca de a quién correspondía la primacía en el arte; al dibujo o al color, tras lo que se adivinaba una pugna entre el interior y el exterior del sujeto como referentes de la obra de arte⁶⁷. Ya en el siglo XVI Ludovico Dolce y Paolo

⁶⁷ En *Il libro dell'arte* (hacia 1390), Cennino Cennini había realizado una interpretación del dibujo no solamente en el sentido de acto concreto, sino fundamentalmente como idea que se realiza dentro de la mente, lo que se opone a la *práctica del oficio*, lo que suponía la reivindicación para el artista de la facultad de emanciparse de la naturaleza, de inventar e innovar, y distinguiendo así el *arte* de la artesanía o *arts mechanica*. Aunque para Cennini "la base del arte reside en el dibujo y el color", y entiende la naturaleza como "la mas segura guía para el artista", la distinción referida permitirá posteriormente diversas interpretaciones en las que en ocasiones se ensalzaba el dibujo entendido como idea o elaboración del artista, en

Pino expresan en sus respectivos tratados su convicción acerca de la supremacía del color sobre el dibujo, lo que por otro lado es puesto en duda por Vasari, para quien las categorías supremas del arte son el "dibujo y la invención" -categorías que se corresponden por otra parte con una vieja tradición recogida por la escuela florentino- romana ⁶⁸. La distinción acerca del papel de dibujo y color, o la preponderancia del uno sobre el otro se convierte en motivo fundamental de discusión artística a lo largo de los siglos XVII y XVIII; Los tratados de Agucci o Bellori, entendían el dibujo como generador de la idea que daba lugar a la obra de arte. Carlo Ridolfi y Marco Boschini, o posteriormente Roger de Piles consideraban sin embargo el color como la esencia de la pintura, y esta como la mas importante de las artes⁶⁹.

oposición al color al que se le relacionaba con lo percibido, la naturaleza, la práctica: (C.Cennini; *Tratado de la pintura*, Barcelona, 1950). Esta antinomia se correspondía con la contradicción clásica entre forma y color. Para Platón el color era bello en sí, mientras que la forma era de una "belleza racional absoluta", por lo que aquél debiera quedar subordinado a ésta.

⁶⁸ Paolo Pino plantea ya en 1548 (*Dialogo di pittura di Messer P.P. muovamente dato in luce*), la importancia que el color debe poseer en el arte, a la que relaciona con la preponderancia de la pintura al óleo sobre el fresco. Ludovico Dolce publica en Venecia en 1557 *Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino*. Aretino era paisano de Vasari, pero desarrolló su trabajo artístico en Venecia, y Dolce se sirve de estos diálogos para resaltar la importancia del color en el arte y la fuerza de la pintura de paisajes veneciana.

Giorgio Vasari publica *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori...* en Florencia en 1550, y en él mantiene la idea de Leonardo da Vinci del "color como puro accidente" y la preponderancia del "disegno" en el arte, que incluye en si la "forma" de las cosas que se representan.

⁶⁹ Carlo Ridolfi; (*Meraviglie dell'arte*, Venecia, 1648): para quien el color proporciona "vaghezza ai fiori, bellezza alle piante, gratie alle fiere, delitie al mare, gioia al Cielo, pome a terra e ornamento al Mondo", y Marco Boschini; (*Carta del navegar pitoresco*, Venecia, 1660), son los dos pensadores del arte mas importantes de la Venecia del siglo XVII. En especial éste último elabora una teoría de la pintura basada en el color, al que considera "la vida del dibujo", y

La atención de la *naturaleza muerta* hacia el estudio de la atmósfera como resultado de la compenetración de color, luz y espacio, debe entenderse en el marco de estas discusiones y en el interés por desarrollar los elementos fundamentales del lenguaje pictórico. Optar por el color indicaba una posición cercana a la observación y descripción de la naturaleza, a la que se accedía a través de las sensaciones y las pasiones, lo que constituyó posteriormente uno de los pilares de la actividad autónoma del arte, y a la vez introducía variaciones formales en el cuadro en cuanto a las cualidades constructivas y compositivas del color, el valor de la armonía (concepto importado de la música cuyo sentido es el de "acorde de colores"), de la gradación cromática o la plasticidad. A esto habría que añadir que el color de la "naturaleza muerta" se construye en la medida en que se elabora el modelo y su representación (p), es decir forma parte de todo el proceso artístico, y lo acompaña como elemento vertebrador del cuadro.

para el que reclama una serie de "características" específicas como el empaste, los difuminados, la corporeidad, la sensación, el trazo, el velado, la unidad y la armonía. Plantea a su vez una definición de la forma pictórica basada en la apariencia de realidad; "el pintor forma sin forma, o mejor, mediante una forma deforme, la verdadera formalidad aparente, en la búsqueda del arte pictórico".

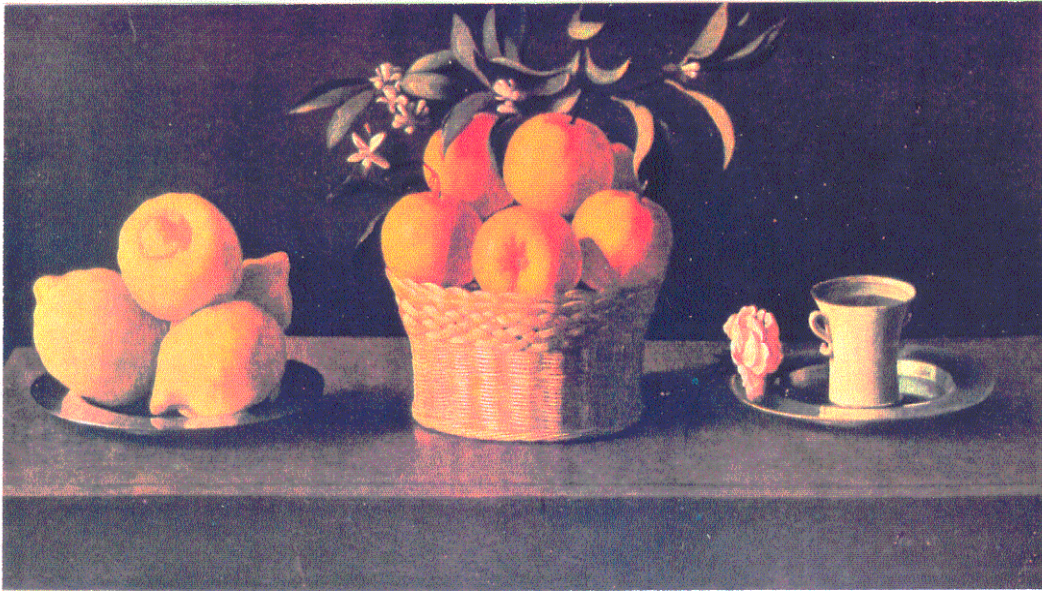
Por su parte Roger de Piles (*Dialogue sur le Coloris*, París, 1673 - *Cours de Peinture par principes*, París 1708), relaciona academicismo y teoría del color. Entiende que el dibujo solo alcanzará su perfección mediante el color, ensalzando el valor de la pintura y el color por encima del resto de las artes, en tanto que ambas proporcionan "verosimilitud", apariencia de realidad. En contra de los prejuicios manifestados hacia los géneros, considera que el paisaje manifiesta "las sensaciones extraordinarias, la verdad y la ingenuidad de la Naturaleza", y por tanto "Si la pintura constituye un cierto tipo de creación, este aspecto recibe una mayor acentuación en los cuadros de paisajes que en los demás".

Si tomamos en consideración el complejo proceso de elaboración del *modelo* en la "naturaleza muerta", podemos afirmar por un lado que éste no es anterior al proceso de la obra de arte sino que se conforma de manera *gradual*, en dicho proceso y mediante la confrontación entre el modelo general o idea primera y su construcción como modelo concreto- que es la puesta en escena simulada o primera simulación a la que se hacia referencia más arriba-. Y por otro, que mientras que éste, cuando ha sido entendido como "tema"- lo que quiere decir que es previo a la obra y ofrecido al artista desde un exterior- ha necesitado de una reelaboración posterior que le hiciese participar de la obra de arte; sin embargo en el caso que nos ocupa, al no provenir de un exterior del carácter que sea, sino que es el artista quien lo entiende, lo estructura y lo construye dentro del mismo proceso artístico, "nace" como *contenido artístico*.

Este carácter gradual y experimental del modelo, se corresponde con la importancia que va adquiriendo la *contemplación de lo sensible* en la formación del ideal artístico. Entre los siglos XVI y XVII, se pasa gradualmente de una concepción secundaria de la realidad sensible- dependiente de aquél ideal inmanente al espíritu del artista- a una concepción "según la cual la Idea no habita en el hombre *a priori*, sino que es adquirida *a posteriori* mediante la contemplación de la naturaleza (la Idea es el resultado de la experiencia, como dijo Goethe)" ⁷⁰. Esta necesidad de "tamizar"

⁷⁰ .La cita corresponde a Erwin Panofsky (*Idea*, op. cit., p.97), que resume los planteamientos expresados por Giovanni Pietro Bellori, en *La Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*,

las ideas a través de la contemplación de la naturaleza, se complementa con la prioridad dada a la visión en relación a otras formas de acercamiento a la "realidad", tomando como referencia la demostración "ad oculos" de Horacio, a la que se entendía como mas duradera que las orales o gráficas.



30- Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598- Madrid, 1664); *Limonas, naranjas y una rosa*, 1633. Óleo sobre tela, 60 x 107 cm. Pasadena, The Norton Simon Museum.

El modelo general posee por tanto un contenido diferente, y está constituido por elementos diferentes, por un universo objetual de características formales peculiares. E igualmente, se ha operado una modificación en la relación del modelo particular con la pintura, mediante una nueva referencia a las cosas basada ahora en la **descripción** visual.

Roma, 1672. La crítica a los "naturalistas" que no se forman ninguna idea, y que "confiando en el modelo, copian servilmente hasta los defectos de los objetos naturales", que acompaña dicha reflexión, tiene aquí un efecto de contraposición a aquéllos que siguen una simple "Idea fantástica, despreciando el estudio de la naturaleza".

Si la "naturaleza" tiene que ver con lo que vemos más que con el resultado de nuestras especulaciones, las características de esta descripción serán la atención a la mirada y a las propiedades y cualidades del fenómeno de la visión; es decir, esta descripción estará basada en los valores ópticos y plásticos fundamentalmente.

Así las naturalezas muertas son a la vez resúmenes descriptivos de una selección de apariencias de objetos y cosas, y descripciones potenciales, en función de sus referencias simbólicas. Se trataba de "tomar al pie de la letra la palabra *geógrafo* (descriptor del mundo), como entonces se hacía", dado que "observar y dejar constancia expresa en palabras o imágenes de las cosas vistas sería la base del nuevo conocimiento"⁷¹. La descripción, que es por tanto la anotación de lo que aparece en las cosas, sustituye así a las formulaciones cargadas de valor, a las explicaciones, interpretaciones y demostraciones derivadas de unos "fundamentos" previos, porque como dirá Foucault, "la actividad del espíritu (...) no consistirá ya en relacionar las cosas entre sí a partir de la búsqueda de todo aquello que puede revelarse en ellas como un parentesco y una naturaleza secretamente compartida, sino por el contrario, en *discernir*; es decir en establecer las identidades y después la necesidad del paso a todos los grados que se alejan"⁷².

⁷¹ .Svetlana Alpers; *El arte de describir...*, op.cit.p.120.

⁷² .Michel Foucault; *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI ed., 1989, p.62. Citado parcialmente en *ibidem* p.127.

Es precisamente siguiendo estos "grados que se alejan", como la idea de la pintura no narrativa basada en la descripción de los objetos llega a nuevos principios organizativos de la obra de arte. Este intento de modificación de lo anterior y de reorganización del espacio plástico, indica una cierta *intención de arte* por parte del pintor, que asume el papel de organizador según una nueva percepción y una nueva idea del orden, de la fragmentación y la distribución, no sólo de la naturaleza, sino también del arte.

La descripción se traduce formalmente asimismo en la elección y número de los objetos; no solamente desde el punto de vista del objeto como "recipiente o vaso de lo imaginario", que se manifiesta fundamentalmente en su carácter simbólico, sino también aquí desde sus características formales, su dimensión, su color, su visión característica, su ubicación. O en su distribución, en la puesta en escena- el orden exquisito de la naturaleza muerta- en la forma de imbricarse y de relacionarse, en sus composiciones diagonales⁷³ y piramidales, en el análisis y gradación de la luz mediante iluminación natural o artificial, valoradas desde diferentes puntos de luz de diversa intensidad y en la meticulosa atención a las variaciones tonales y la calidad material de los objetos y las cosas en función de las alteraciones de la luz; en una lógica del espectáculo, una "coherencia de los colores, de las formas espaciales y del sentido del objeto", es decir en su *teatralidad*.

⁷³ "Es en lo oblicuo donde la función enigmática del barroco practica su desequilibrio y su desasosiego": J.M. Benoist; *Figures du baroque*, París, PUF, 1983, p.379.



31- Cerstiaen Luickx (1623- 1670 ?); *Melocotones, racimos de uvas y limones con un vaso*, Óleo sobre madera, 26 x 35 cm. Bélgica, colección privada.

Lo que conlleva la intención de introducir una prelación de determinados elementos sobre otros, una nueva puesta en escena, un nuevo equilibrio basado en criterios plásticos o un nuevo sentido de la proporción y la posición de los elementos en relación al espectador. De aquí surge ese primer término -"desmesurado" para Wölfflin- en el que las representaciones (p) descriptivas penetran casi en una dimensión táctil; se "presentan" ante el espectador, conformando un primer plano coincidente con el del cuadro.

Una descripción en la que los objetos "dictan el espacio", lo conforman en la medida en que sus imágenes se relacionan configurando distancias y vacíos entre sí, dando lugar por tanto a una representación (p) sin profundidad.

Porque "la profundidad (...) no se marca sobre el objeto, pertenece de toda evidencia a la perspectiva y no a las cosas (...) mientras que en la anchura puede, a primera vista, pasar por una relación entre las cosas en la que el sujeto perceptor no está implicado"⁷⁴. La falta de profundidad es por tanto una derivación del acercamiento al objeto, que fuerza a la representación (p) a un primer plano.



32- Firmado P.C. (atribuido a Pieter Claesz); *Vanitas*, 1634. Óleo sobre madera, 54 x 71.5 cm. Malibú, The J.P. Getty Museum.

Si partiendo del concepto de Aristóteles, podemos definir el *lugar* como un espacio concreto, capaz de incidir en los cuerpos que están en él con "cierta potencia o fuerza", algo no-indiferente y a la vez no- determinado para cada objeto⁷⁵, podríamos decir que éstas pinturas de objetos y cosas se encuentran representadas (p) en un "*no-lugar*", en un

⁷⁴ M. Merleau-Ponty, op.cit., p.271.

⁷⁵ Aristóteles; *Física*- Libro IV, Capítulos 1 a 9; *Obras*, op.cit., ps. 613 a 625.

espacio "oú-tópico" sin profundidad y sin límites, sin fondo preciso y sin soporte reconocible, en un espacio indiferente e indeterminado.

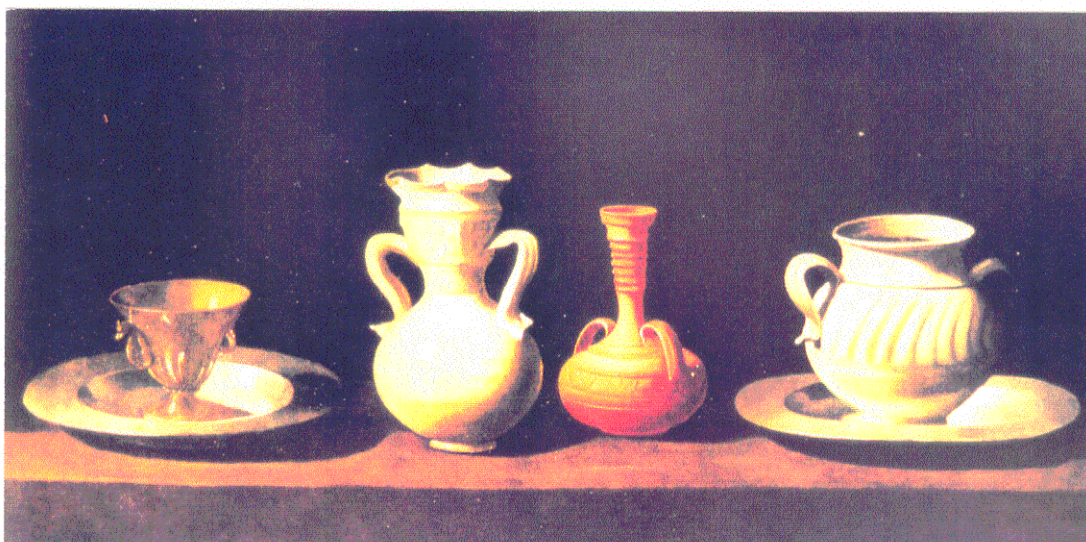


33- Clara Peeters (Amberes 1594- 1657 ?); *Nueve caracolas exóticas*. Óleo sobre madera, 26.5 x 35.5 cm. Berlín, col. privada.

Y sin embargo poseen una voluntad evidente de relacionarse con el espacio del observador, no solamente por ese primer plano al que se ha aludido, y por su similitud con el trompe-l'oeil al que antes se hacía referencia⁷⁶, sino

⁷⁶ Esta voluntad se manifiesta asimismo mediante otros mecanismos formales como por ejemplo mantener la escala de 1/1 entre lo representado (p) y el objeto de la representación (lo que se hace de forma generalizada); reducir el número de elementos introduciendo una valoración del espacio posterior como vacío (ver fig. 30); modificar la posición de los indicadores espaciales, y por tanto romper la estructura del objeto equivocando la mirada (ver fig. 19); elevar el plano en el que sustentan los objetos, hasta hacerlos casi coincidir con el plano del cuadro (como en el caso de la fig. 33); introducir signos de la temporalidad de las cosas, como manchas en las frutas o deterioros en los objetos (ver fig. 31); situar el foco de luz en el punto de vista del espectador e introducir reflejos del entorno de este en los objetos pintados (como en el caso de la vanitas atribuida a P. Claesz- fig. 32- en la que el pintor con su caballete

porque el "lugar" al que va dirigida la representación (p) es el del exterior de la pintura, el del receptor, el espacio "natural"; la ruptura de lo bidimensional no se realiza hacia atrás, en profundidad, sino hacia delante, hacia fuera del cuadro, con voluntad de corporeidad, de volumen, casi de tactilidad ⁷⁷.



34- Francisco de Zurbarán; *Bodegón con jarras*, 1630. Óleo sobre tela, 46 x 84 cm. Madrid, Museo del Prado, donación de Francisco Cambó.

y las características generales de la habitación aparecen reflejados en la bola metálica); o remarcar el plano del cuadro mediante la representación (p) del canto de la mesa, lo que suele ir acompañado del efecto *cartellino*, consistente en avanzar un elemento hasta el límite de la mesa, haciéndolo sobresalir visualmente hacia delante (cuestión ya planteada por Caravaggio- fig. 29- y posteriormente utilizada por diversos artistas- figs. 39 y 40). En general todos estos mecanismos no se dan aislados, sino que se combinan de diversas formas en las naturalezas muertas, dando como resultado estrategias complejas de acercamiento al espacio del observador.

⁷⁷ G. Deleuze ha señalado cómo en el Barroco "la pintura sale de su marco y se realiza en la escultura de mármol policromado, y la escultura se supera y se realiza en la arquitectura; y a su vez, la arquitectura encuentra en la fachada un marco, pero ese marco se separa del interior, y se pone en relación con el entorno a fin de realizar la arquitectura en el urbanismo. En los dos extremos de la cadena, el pintor ha devenido urbanista, y asistimos al prodigioso desarrollo de una continuidad de las artes, en amplitud o en extensión; un encajamiento de marcos, cada uno de los cuales se ve superado por una materia que pasa a través": *El pliegue*; op.cit., p.157.

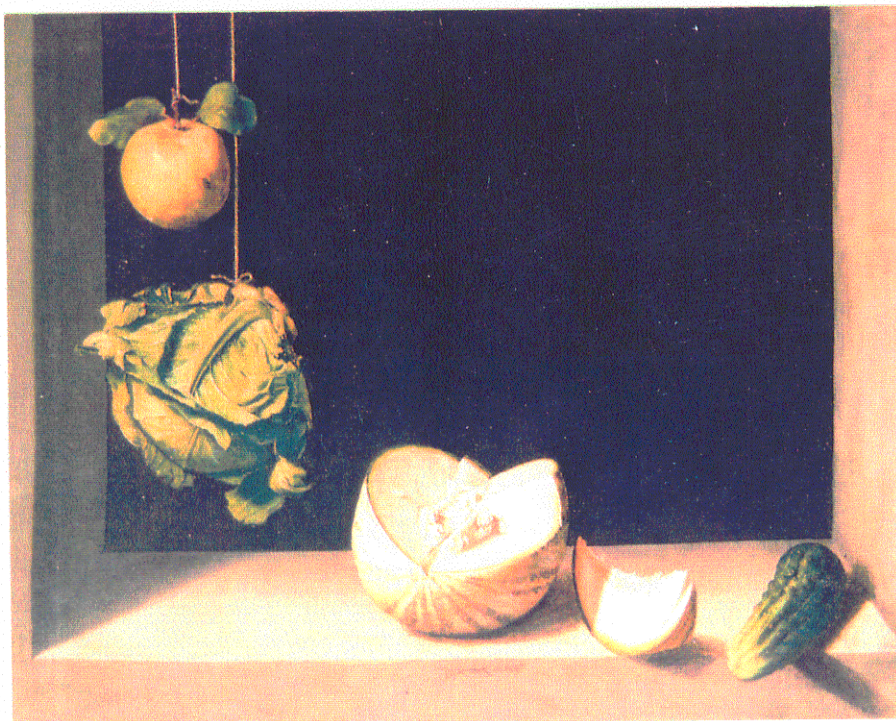
Ese espacio ilusorio e indeterminado que aparece entre la representación (p) de las cosas, ese "no-lugar", al carecer de profundidad, de fondo definido, de relaciones específicas, actúa como una concavidad, una "cueva" que nos devuelve la mirada de la misma forma que un eco hacia nuestro espacio "real", arrastrando con ella en este viaje de vuelta los objetos representados (p). Cuando el espacio del fondo se construye mediante la introducción de ciertos elementos de perspectiva, aunque sea con absoluta sencillez, éste busca siempre un plano vertical paralelo al del cuadro, que cumpla también este papel de *frontón* para la mirada ⁷⁸.

De tal forma que el espacio de las pinturas de objetos aparece como una oquedad o una huella en la pared, como un *nicho*, rescatando una de las tradiciones pictóricas que permitieron el nacimiento y desarrollo de la naturaleza muerta, y retomando también la forma en la que se representaban (p) los alimentos o los cacharros en la antigüedad (ver figuras 2 a 4). La relación entre el espacio del espectador, el muro blanco, la superficie pictórica (lienzo), la ilusión de profundidad (pintura), y el límite entre ellas (marco), se altera en la medida en que el *nicho*

⁷⁸ .Tenemos ejemplos evidentes de ambas estrategias pictóricas en las naturalezas muertas de Michelangelo Caravaggio y Francisco de Zurbarán por un lado, y en Juan Sánchez Cotán por otro. Pueden verse al respecto; *Cesto de fruta* (1595- considerada como prototipo de naturaleza muerta, tal como se entiende ésta a partir del siglo XVII; fig 29), *Limonos, naranjas y una rosa* y *Bodegón con jarras* (figs. 30 y 34) y por otro lado *Bodegón de caza* o *Naturaleza muerta con frutos* (figs. 19 y 35).

En el mismo sentido pueden verse también las pinturas "sin fondo" de: Clara Peeters, J.von Hulsdonck ó I. Soreau (figs. 33, 36 y 37), y los "nichos" de: Osias Beert el viejo ó A. Bosschaers (figs. 13 y 38).

pretende una imbricación de todos estos espacios, a través del límite establecido por su propia estructura de oquedad en la pared, de nicho⁷⁹.



35- Juan Sánchez Cotán; *Naturaleza muerta con frutos*, 1602. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. The Fine Arts Gallery of San Diego.

La puesta en cuestión de esta relación entre espacios propios de la representación pictórica, permite el desarrollo de un verdadero catálogo de propuestas de interpretación de la pintura misma. Esta puede ser entendida ahora como ruptura visual del muro, en profundidad- referida a la relación interior/exterior como paisaje, o como acceso entre dos interiores- como intermediación u ocultamiento -el

⁷⁹ El marco, por ejemplo, actúa ahora más claramente como límite de la superficie pictórica, y menos como soporte del espacio en profundidad como en el caso de la pintura entendida como ventana o espejo.

velo y la cortina- como reflejo del espacio del espectador-espejo- o como huella en el muro. La naturaleza muerta permite el desarrollo y el entrecruzamiento de lecturas de una manera más explícita, desde el momento en que plantea un espacio que a la vez que participa en la superficie del lienzo pretende incorporarse al muro y devuelve la mirada hacia el espacio del observador.

La segmentación en planos verticales, paralelos al plano del cuadro del espacio visual en profundidad, se transforma posteriormente en un elemento clave en el lenguaje pictórico. Las llamadas "escenas de interior" y los "gabinets de artista" son en este sentido suficientemente expresivas de esta ruptura sistemática de la mirada en profundidad, que se sirve de la serialización del espacio mediante lo que podríamos llamar *ecos visuales*. En este sentido, los huecos de acceso- puertas o ventanas enmarcadas- al margen de otras consideraciones acerca de su carácter simbólico o metafórico en relación a la propia pintura, actúan como elementos estructurantes de dicho "eco visual", cuyo primer espacio, y por tanto aquél que es capaz de activar el resto, es el del espectador.

1.3.6: Descripción y sensación.

Esa "intencionalidad artística" a la que nos hemos referido anteriormente, que no está presente de una forma tan clara en la idea de arte como reflejo de una cierta exterioridad, se hace patente cuando en 1683, y frente a las

propuestas clasicistas de Fréart y Blondel, Perrault pone en duda la razón por la cual nos atraen "las proporciones de la arquitectura tradicional, histórica", afirmando a continuación que "sólo nos son agradables porque nos son familiares". En realidad ésta reflexión es el resultado de al menos un siglo de experimentación artística, pero indica por un lado que se camina por la vía de la autonomía artística, que será después uno de los rasgos fundamentales del proyecto de la modernidad- cuestión que en general no ha sido suficientemente resaltada, y sin embargo viene siendo fundamental en el desarrollo de ésta Tesis- y que el arte pone en tela de juicio el que sus certezas haya que encontrarlas en una exterioridad, y por tanto refrenda su pretensión de liberarse de las dependencias de tipo ilustrativo, traductor o narrativo entre imagen y "tema", y desde otro punto de vista- que por su complejidad no puede tener desarrollo aquí- plantea una reflexión acerca de la relatividad de los criterios formadores del gusto. Dado que la certeza no se encuentra ya en un exterior, será preciso buscarla en las propias cosas, "arrancar certidumbres a la materia"⁸⁰. Se trata en realidad de retomar algunos precedentes del pensamiento que habían tenido ya una cierta incidencia en el arte, como el "nominalismo" y la hermeneútica medieval⁸¹, y engarzarlas con las tendencias artísticas realistas del norte

⁸⁰ Charles Sterling; *La nature morte*, op.cit., p.119.

⁸¹ El Nominalismo, afirmaba que sólo existen entidades individuales, y que los universales- las especies, los géneros- pertenecen exclusivamente al lenguaje. Para la hermeneútica medieval, las cosas tienen varios significados; el sentido "literal", el "alegórico" que se relaciona con las creencias y la fe, el "figurado" que tiene que ver con la moral y las costumbres religiosas, y el "anagógico" que se refiere a la elevación del alma en la contemplación de lo divino. La mística del XVI encuentra en estas corrientes de pensamiento una manera de distanciarse de la tradición mística centroeuropea, centrándose también en la búsqueda de la objetualidad.

de Europa, y las corrientes "misticistas" e "intimistas" posteriormente. La *naturaleza muerta* forma parte además de las tendencias de acercamiento y estudio de la naturaleza que se van fraguando en el transcurso del siglo XVI y se hacen patentes en el XVII ⁸², orientando esta observación hacia los objetos y las cosas más banales, más inmediatas y más sencillas⁸³.



36- Jacob van Hulstondt (1582- 1657); *Copa de porcelana Wan-Li con agrios y granadas*. Óleo sobre madera, 41.5 x 57 cm. Londres, colección privada.

⁸² Incluso el propio "manierismo" no tiene en un principio el sentido de "arte extraño o lejano de la naturaleza"- que es uno de sus significados posteriores- sino de arte realizado a partir de las impresiones de la memoria, sin la presencia de un modelo concreto.

⁸³ Conviene recordar a este respecto, que entre mediados del siglo XVI y comienzos del XVII, se extienden diversas costumbres relacionadas con la atención y estudio de la naturaleza, que tuvieron sin duda su influencia en el arte: Los primeros jardines botánicos, las expediciones científicas y las publicaciones y láminas de botánica que se mostraban como lenguajes especializados capaces de "reproducir" la naturaleza. Las colecciones como aspiración científica y cultural tuvieron su correspondencia en el arte en las pinturas de "gabinets" y las "pinturas de pinturas", tan cercanas conceptualmente a las "naturalezas muertas".

La descripción va dirigida entonces a los objetos y las cosas familiares que nos rodean, a su calidad, su "contextura" o su propia composición; pero también al propio sentido que puede tener en el arte la idea de *describir*, a una reflexión sobre la forma en la que se debe entender esta idea procedente del lenguaje oral y escrito, en el arte ⁸⁴.

Se trataba de experimentar acerca de la manera en que el arte puede describir de forma verosímil, no solamente una sensación sino también una cosa. La publicación en 1604 del tratado *Ad vitellionem paralipomena quibus astronomiae pars optica traditur*, de Kepler, en el que se proponía un modelo de ojo entendido como cámara oscura- es decir máquina de representación en la que se recojen fielmente las características de aquéllo que se ve- a la que se añadía la idea de que la formación de la imagen en la retina debe entenderse como la realización de un trabajo pictórico, tiene una especial significación en este contexto⁸⁵, al vincular el funcionamiento de la visión a la pintura, reclamando para esta última los mecanismos metódicos y precisos que se dan en aquél.

⁸⁴ .Svetlana Alpers (*El arte de describir*, op.cit. ps.131- 140 y sig.), muestra cómo el propio hecho de la *atención* y la *descripción* pasan a ser motivos de la nueva representación (p). Puede consultarse también: E. de Jongh; *Rembrandt et son temps*, catálogo de exposición, Bruselas 1971, especialmente el capítulo titulado; "Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle", ps. 143-195.

⁸⁵ .Puede verse en este sentido: M. Merleau-Ponty; *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964, ps. 263 y sig. M. Dalai-Emiliani; *La prospettiva rinascimentali*, Florencia, 1980, en especial el capítulo "Imago and Pictura" de Kaori Kitao, ps.499 a 510. J.L. Nancy; *Ego sum*, París, Presses Universitaires de France, 1979, ps.70 y sig.



37- Isaac Soreau (1604- 1638); *Naturaleza muerta de frutos*. Óleo sobre madera, 59.5 x 84.5 cm. Hamburger Kunsthalle.

En la medida en que representar un objeto equivale a escrutarlo mediante un proceso de atención y descripción pormenorizado, a un ejercicio de verdadero conocimiento del mismo, la pintura se vincula no solo a la tradición de las ilustraciones botánicas -que seguían la ley del "delectare et prodesse" horaciano- sino también a los nuevos descubrimientos en materia de óptica- el microscopio y la cámara oscura entre otros⁸⁶ . Desde ellos se desarrollarán estrategias de

⁸⁶ .En este sentido cabe destacar la importancia que las investigaciones sobre óptica y su relación con la experiencia visual tuvieron en lo que se llamó "naturalismo caravaggesco", y en especial, en los círculos de intelectuales romanos, entre los que se encontraban Tomasso Campanella y Galileo Galilei, que rodearon y protegieron a Michelangelo M. de Caravaggio. A ello ha dedicado un ensayo Ferdinando Bologna, al que se refieren Fernando Checa y J.Miguel Morán en; *El Barroco*, op. cit., ps.29 y 42.

Sobre la incidencia que tuvieron en el desarrollo artístico las ideas y propuestas científicas de Copérnico, Kepler o el propio Galileo, puede verse: VV.AA.; *Seventeenth Century Science and the Arts*, Princenton, 1961. D.L.Rubin y M.B. McKinley (eds);

representación basadas en el aislamiento, en el desplazamiento y la clasificación o en el acercamiento microscópico a lo aparentemente más superficial, y sin embargo- al menos como posibilidad- más profundo⁸⁷. Estrategias que tienen como destinatario al propio objeto en tanto se aparta del sujeto que lo representa, en tanto se "presenta" como tal, como si prescindiera de la mano del artista y se mostrara realmente sólo ante el observador.

A su imagen se le pide que vaya mas allá de lo visual y sea capaz de transmitir un conjunto de **sensaciones**, en ocasiones contradictorias⁸⁸, que muestren la fuerza del artificio en su relación con la "realidad", que indiquen la dirección de esa "representación confusa" a la que se refiere Leibniz. Hay aquí por tanto un nuevo sentido de la *sensación*, que se refiere a las cualidades sensibles de los objetos en la misma medida que a las convenciones y mecanismos de su transmisión. En este sentido la naturaleza muerta puede entenderse como alegoría de la propia representación: De la manera en que la realidad remite constantemente a la ilusión

Convergences. Rhetoric and Poetics in Seventeenth-Century France. Essays for Hugh M. Davidson. Columbus, 1989.

⁸⁷ Las cosas observadas al microscopio se vuelven de pronto extrañas, ajenas a la imagen acumulada que poseemos de ellas, y nos descubren sus estructuras regulares, geométricas, en ocasiones repetitivas, pero evidentemente no vinculadas a la intención racional del observador, sino a sus propias leyes. Las imágenes así percibidas manifiestan la fuerza de lo regular, de lo normativo, en la formación de la imagen de lo "real".

⁸⁸ "Hay otra gama de expectativas alternativas, que el artista puede poner en relación recíproca con las de motivo y tema, para enriquecer su lenguaje hasta un alcance incalculable. Su tratamiento de la pintura puede poner inesperada dulzura en un limón, insospechado vigor en tiernas flores primaverales, y sensual suavidad en hortalizas de bronce": E.H.Gombrich; *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, op.cit., p.130.

y ésta a la sensación. La naturaleza muerta remite a los más sencillos placeres, a los más elementales sentidos, supone por tanto un abecedario básico en la experiencia de las relaciones entre realidad y simulación, y a la vez indica la posibilidad de dotar a un mínimo de materia con una gran intensidad de sensaciones.

Lo que se demanda del artista es que sea capaz de descomponer el "equilibrio natural" teorizado hasta el momento, prescindir de los "universales" y dotar a cada elemento de sentidos diversos, haciéndolos aparecer sin embargo en el espacio del espectador como si se tratase de algo "natural". Y esta intención es lo que le aparta de su relación con lo narrativo, con el enunciado religioso, histórico o filosófico de "la realidad", vinculándola a la "cosa misma".

Aunque este paso no esté exento de contradicciones y posiciones encontradas, en la medida en que unos u otros artistas valoran de diferente forma "lo natural"⁸⁹. Pero en

⁸⁹ .A este respecto tienen interés los pensamientos de aquéllas corrientes artísticas no identificadas directamente con la práctica de la "naturaleza muerta", pero sin embargo copartícipes de una actitud general de acercamiento a las cosas y los objetos. En este sentido pueden entenderse las afirmaciones de Giovan Battista Armenini, pintor y escritor integrado en la escuela véneto-lombarda, que escribe el Tratado *De'veri Precetti della Pittura*,(Ravenna, 1587), desde el punto de vista de que el arte puede enseñarse y aprenderse según reglas fijas, y mantiene que la referencia de la pintura "no debe ser mas *que la forma aparente de las cosas creadas, concebida en el alma* del pintor", de donde deduce a continuación que "la idea del hombre es ese *hombre universal*, a cuya semejanza son después hechos los hombres". La vinculación con los universales se hace aquí, como posteriormente en el caso de Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, Sevilla, 1648), para quien desde los estrictos criterios de la pintura eclesiástica, "es la idea de Dios su entendimiento; viva representación de las cosas posibles".

tanto esta representación (p) pueda desagregar sus significados apartándolos de una lógica histórica, está anunciando una cierta "muerte de la naturaleza", o si se quiere, la muerte de un determinado concepto de la naturaleza.



38- Ambrosius Bosschaerts el joven (Amberes 1573- La Haya 1621); *Frutos y copa con insectos.*, 1635-40. Óleo sobre madera, 49 x 59 cm. Colección privada.

Federico Zuccaro (*L'idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, Torino, 1607), primer representante de la Academia italiana- lugar de confrontaciones y discusiones artísticas y escuela para principiantes, donde el arte se enseña desde el punto de vista "teórico" y "científico"- para quien los sentidos sirven como animadores de las representaciones interiores, de las que saldrá la obra de arte, llegando a la conclusión de que "la verdadera, propia y universal finalidad de la pintura, es el ser imitadora de la naturaleza y de todas las cosas artificiales, de tal forma que ilusiona y engaña a los ojos de los hombres, incluso a los mas sabios", dado que manifiestan un "determinado procedimiento en la creación de la naturaleza" que conecta con el de creación de la obra de arte por una "predestinación divina".

O de Giam Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584), el mayor de los tratados manieristas, para quien a través del carácter de "Obra del Creador" que poseen los objetos naturales, se manifiesta el "destello divino" que se derrama a los ángeles los hombres y las cosas, cuya belleza solo podrá reconocer aquél pintor que posea "el sello de las formas originales divinas y eternas".

1.3.7: Pinturas de la vanidad⁹⁰.

Y es ésta apelación a la muerte, al carácter transitorio de lo visible que acompaña a la naturaleza muerta desde su propia enunciación, lo que le hace especialmente sensible a las reflexiones acerca del sentido de la temporalidad en la pintura. En la medida en que podemos afirmar que la naturaleza muerta es una pintura no narrativa sino descriptiva, de las cosas tal como son en un determinado momento- en el que la luz, el color de los objetos, el grado de descomposición de los alimentos, o la presencia de cuerpos determinados son indicadores temporales evidentes- nos referimos a la vez al carácter transitorio de las cosas mediante la manifestación de ciertas huellas del paso del tiempo y a la perpetuación del goce sensible en tanto la pintura "detiene" el tiempo en el momento de la representación (p)⁹¹. No se trata por tanto de que la naturaleza muerta

⁹⁰ .Sobre el concepto de *vanitas* puede consultarse: B.Lamblin; *Vanitas. La symbolique de l'objet*, Revue d'Esthetique, 3-4, París 1979, ps. 197 a 232. Louis Marin; *Les traverses de la vanité*, en VV.AA.; *Les vanités dans la peinture du XVIIe siecle*, París, M. des Baux-Arts, 1990, ps. 21 a 30. A. Veca; *Vanitas. Il simbolismo del tempo*. Bergamo, Ed. Lorencelli, 1981. J.Bialostocki; "Kunst und Vanitas", en *Still und Ikonographie*, Colonia, 1981, ps. 269 a 317. Catálogo *Les Vanités*, París, Reunión de Museos Nacionales, 1990.

⁹¹ .Este carácter transitorio se corresponde con la concepción barroca de la existencia humana y de la realidad que la acompaña como un *fieri*, un proceso, un hacerse, y no como un *factum*, un hecho. De tal forma que la propia existencia adquiere un carácter de "plasticidad y moldeabilidad" que hace que entendamos al hombre como "alfarero" de si mismo y de los demás. El paso del tiempo posee asimismo un valor diferente, ligado al *hacer*, al *movimiento* sin el cual "ni crecen ni se mantienen las cosas", "el tiempo es como el lugar en que todo se encuentra, en que todo se halla depositado (...) de una realidad que sin descanso fluye y pasa, eso es lo que permanece, el ser de su fluidez": J.A. Maravall; *La cultura del barroco*, op. cit., ps. 348-385.

seleccione solamente un instante mediante el modelo, sino que manifiesta su voluntad de anular la temporalidad eliminando todo movimiento y alterando el espacio.

De esta forma toda *naturaleza muerta* hace referencia a la muerte y al tiempo- una muerte que se manifiesta no ya como *transito* sino como *fuerza adversa de la vida*, drama de lo viviente- cualquiera que sea su motivo específico; indica un tiempo a partir de esta detención, de este momento pintado, y anuncia la muerte, el final que también se encuentra reflejado en ella.

En ocasiones, esta presencia de la reflexión temporal se hace patente y el lienzo se llena de objetos emblemáticos y referencias alegóricas a lo efímero- calaveras y huesos humanos, velas a medio consumir, flores marchitas, o los propios relojes- que se contraponen a metáforas de la riqueza y el poder temporal- armas, joyas y riquezas u objetos que indican el estatus social- o con paradigmas de la meditación y el estudio- libros, plumas, cofres, escritos- o de la cultura y el arte, en una confrontación que pretende profundizar en algunos de los sentidos de dicha reflexión.

Sin embargo, "toda naturaleza muerta lleva el motivo de la *vanitas* incluido, como quien dice, para quienes quieran mirarlo. Los placeres que estimula no son reales; son mera ilusión (...) Cuanto mas hábil es la ilusión, mas impresionante en cierto modo, es el sermón sobre apariencia y

realidad. Cualquier naturaleza muerta es, *ipso facto*, una *vanitas*" ⁹².

El silencio que transmiten estas pinturas corresponde a una idea de interrupción, de parada del tiempo de la representación, que hace que se nos aparezca como evidente que en la naturaleza muerta existe una "representación del paso del tiempo". Si la representación de la muerte del objeto puede entenderse como una forma de conjurar la propia muerte por parte del sujeto, sin duda la organización sistemática del modelo en la naturaleza muerta tiene que ver también con esta voluntad de interrupción en el transcurrir irreversible del tiempo.

Con la clasificación se pretende someter el tiempo a leyes de asociación y regularidad similares a las que ordenan el espacio e interrelacionan los objetos. El interés por perpetuar un momento, que por otro lado es una construcción sometida a una alteración temporal y como tal conlleva una determinada duración, indica precisamente la pérdida del sentido de lo actual.

Pero por otro lado, la *naturaleza muerta* muestra la destrucción latente que habita toda construcción plástica. La propia ejecución virtuosa, su descripción topográfica o prosopográfica, su definición milimétrica, su exquisita valoración, hace que las cosas representadas en el lienzo

⁹² E.H.Gombrich; *Meditaciones*.. op.cit, p.136. Palomino se refería ya en su época a los lienzos de Valdés Leal como "jeroglíficos del tiempo y de la muerte", y las pinturas de Pereda como "desengaños de la vida, con sus calaveras y otros despojos de la muerte" op.cit. p. ...

aparezcan con una "perfección" antinatural⁹³. El equilibrio y la inmovilidad de sus elementos, afirmada en la falta de profundidad, se manifiestan sin embargo como descripciones animadas y confieren a la pintura un profundo efecto de inestabilidad. La falta de una presencia humana directamente representada, no hace sino evocarla con mas fuerza tanto a través de las alegorías como de su ejecución constituyéndose así como una descripción derivada o en paralelo. De esta manera la voluntad de descripción por encima de la de sustitución, de replicabilidad basada en la sensación, se hacen evidentes.

En la medida en que la naturaleza muerta se interroga sobre el carácter de la representación (p), e intenta reflexionar plásticamente sobre la propia pintura, descubre su carácter de "vanitas", la contradicción radical entre los elementos de su elaboración y la perfección milimétrica de su realización. Los objetos hermosos y los espacios perfectos del cuadro, se muestran efectivamente en toda su fragilidad, su ilusión y su vanidad. No es necesaria la aparición de los símbolos mas evidentes de dicha reflexión, para constatar a partir de la naturaleza muerta la condición paradógica de toda pintura, de toda representación pictórica, o incluso de todo mecanismo representacional que pretende tender puentes entre la necesidad y la libertad- es cierto y es falso, es una demostración y es un juego, su propia perfección denuncia su vanidad.

⁹³ En este sentido Victor I. Stoichita afirma que "la connexion entre illusionnisme et *vanitas* n'est pas un hasard, mais une fatalité (...) la nature morte thématise la dialectique essence/apparence, vérité/illusion, réalité/image": Op. cit. ps. 40 y 41.

1.4-LA VITALIDAD DE LO BANAL

1.4.1: Reclasificación de las cosas.

Si la razón de toda simbología es que una imagen pueda ser percibida a través de otra, cualquier objeto o cosa puede comportarse en la representación (p) como símbolo, o lo que es lo mismo, mostrarse a sí mismo y a la vez revelar otra cosa, decir *algo otro*. Y en este sentido, a los significados de la hermeneútica medieval (ver nota 81), habría que condicionarlos por un lado en el sentido de que las diferentes posiciones teológicas implicaban una gran variedad de interpretaciones de dichos símbolos⁹⁴, y por otro habría que

⁹⁴ En este sentido podemos entender algunas de las publicaciones de la literatura moralista que se dedica al arte: "Después del Concilio de Trento aparecieron preocupaciones morales porque las pinturas y las esculturas no ofendieran con los desnudos la hipocresía dominante (...) El cardenal Paleotti* publicó también una especie de código iconográfico (1582-1594) (...) que pretende que los pintores se conviertan en callados teólogos (...) intenta conducir el arte a la oratoria y al pensamiento". Al que habría que añadir los escritos del cardenal Federico Borromeo (*De pictura Sacra*, Milano, 1625)** y de el jesuita Otonelli y el pintor Pietro da Cortona *** que estimulaba la "búsqueda de la belleza en las figuras vestidas, mediante alguna que otra ventaja de efectos cromáticos": L.Venturi; *Historia de la crítica de arte*, op.cit. p. 122.

Aunque no debe descartarse algún tipo de influencia en la naturaleza muerta de estas "acotaciones" a la práctica artística, que tienen como fundamento sus posibles efectos en la moral pública y en lo que se ha venido en llamar "el punto de vista del confesor dieciochesco que se detiene ante la alcoba", hay que tener en cuenta que en general suelen ir acompañadas de todo tipo de críticas y reproches a las nuevas manifestaciones artísticas, y que su estricta interpretación de lo religioso hacía que se entendiese incluso a Caravaggio como sospechoso de herejía.

* Se refiere a Gabriele Paleotti; *Discorso intorno le immagini sacre e profane*; Bologna, 1582.

añadir, al menos, los siguientes: Un objeto contiene en si mismo la impresión de su pasado, se refiere por tanto a los acontecimientos inherentes a su realización y a su uso, posee "memoria", tiene una *carga histórica* de la que no puede quedarse ajeno salvo que sea sometido a una determinada estrategia de desestructuración de dichos significados. A la vez manifiesta una serie de *condiciones* en la producción y consumo de su existencia que lo indican como mercancía o como producto, como obra de artesanía u objeto único. Hace referencia a su *función* pública al estrato social de quien lo posee, y al oficio de quien lo utiliza, a las múltiples posibilidades de su uso.



39- Nicolas Gillis; *Mesa servida*, 1611. Óleo sobre madera, 59 x 79 cm. Amsterdam, colección particular.

** Éste llega a advertir sobre la necesidad de no colocar los santos en los altares tan próximos entre sí "ut incommoda aliqua cogitatio subire inde animos posit".

*** Giovanni Domenico Ottonelli, S.J. y Pietro Berrettini da Cortona, son autores del; *Trattato della Pittura e Scultura*, Firenze, 1652.

Los objetos son *registros* que conllevan multitud de significados, de recuerdos. Se encuentran marcados por diferentes huellas humanas, son evocadores constantes de su presencia, de sus valores e incluso de su anatomía. Cuando se les vincula a un determinado sujeto constituyen una *etopeya* (una *descripción* de las cualidades morales, del carácter y las costumbres de una determinada persona) lo que les permite también su utilización como pretexto en una nueva forma de narración.

Los objetos representados (p) deberán ser sometidos por tanto a estrategias de desestructuración de algunos de sus significados inherentes y de potenciación de otros, de elaboración de nuevas alegorías hasta que el conjunto se adecue al motivo de la pintura. Este será un trabajo fundamental del artista; una elaboración exquisita de una extraordinaria complejidad que envuelve las naturalezas muertas en una suerte de *misterio*, descifrable solamente para aquéllos que están familiarizados con su lenguaje sutil, pero inaccesible para el público que en este aspecto atiende fundamentalmente el virtuosismo y la habilidad, o al poder del arte para perpetuar el goce sensible⁹⁵.

⁹⁵ La distinción entre observadores entendidos en arte, que son capaces de comprender el sentido y las razones de éste, y los incultos que solo acceden al deleite inmediato, proviene también de la tradición aristotélica y corresponde a Quintiliano, quien a su vez distinguía tres clases de artes, las orientadas al conocimiento intelectual, las basadas en la acción y las que toman forma de obra concreta, de cosa que se mantiene. En estas últimas, entre las que estaría la pintura, se encuentran aspectos de las otras dos, que solamente serían comprendidas por aquéllos que *entienden* de arte: M.F. Quintiliano; *Institutionis oratoriae*, versión castellana *Instituciones Oratorias*, Buenos Aires, 1944.

De esta forma se irán configurando distintas tipologías o familias de objetos y cosas, que tomarán sus significados alegóricos de las tradiciones mitológicas, religiosas, literarias o pictóricas, de los pensamientos filosóficos y acontecimientos sociales, de sus funciones o sus cualidades naturales, de las imágenes deseadas, del libre discurrir del artista, y que irán formando diversos repertorios simbólicos, una especie de "escritura de objetos" cuyo cuerpo principal es de tipo moralizador y lo constituyen los significados simbólicos propios de la tradición y las prácticas religiosas y morales, cuya extensión social en forma de lemas, divisas o emblemas, en los versos y libretos populares, o en las representaciones festivas y religiosas en la calle, permitió un cierto acercamiento social a dichos repertorios.

Si tenemos en cuenta el funcionamiento interno de la representación (p), podemos afirmar que la naturaleza muerta se constituye como un espacio artístico en el que investigar y producir un nuevo vocabulario alegórico, del que irán formando parte diversas evocaciones. Pero si, desde otro punto de vista, tomamos en consideración la obra en su conjunto, el cuadro, éste no tiene por que ser ya símbolo de algo-otro exterior, aunque posea la carga simbólica propia de su construcción y de los diferentes elementos que lo construyen como cuadro. El modelo ahora parte de la propia realización artística, y aunque se sirve de diversos elementos, en su conjunto es la "primera simulación", la propia *representación*. Y por tanto se refiere a ésta, de forma que podríamos afirmar

que la naturaleza muerta funciona como metáfora del nuevo concepto de representación (p).



40- Pieter Claesz; *Naturaleza muerta*, 1633. Óleo sobre madera, 38x53 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.

1.4.2: Un nuevo sistema de representación.

Experimentando con la "naturaleza muerta" y alrededor de ella, el artista se pregunta sobre la **función del arte**, y en la medida que investiga mediante la interrelación de imágenes, va configurando un nuevo **código lingüístico** que se basa en primer lugar en una *renovación iconográfica* derivada del nuevo universo temático con el que trabaja⁹⁶;

⁹⁶ La referencia a una nueva iconografía no se refiere a la derivada de la naturaleza muerta exclusivamente, sino a todo un nuevo repertorio, en el que ésta debe insertarse, que se manifiesta con una gran importancia en la nueva "iconografía sacra" pero también en los llamados temas profanos, y desde luego en los elementos autorreflexivos ligados al "funcionamiento" de la representación (p), que se hacen patentes en los retratos de medio

consigue centrar la atención en las categorías propias del arte en detrimento de las lecturas narrativas, desarrollando diferentes estrategias descriptivas; elabora un vocabulario formal ordenado y coherente, que lo conforman signos icónicos y simbólicos, y que se desarrolla en la medida en que es confrontado con diversas tradiciones como se ha dicho. Hay una "intencionalidad artística" que se traduce en la construcción de un conjunto de elementos propios de lo que se podría llamar un pre-lenguaje, un sistema de comunicación plástico⁹⁷.

Los elementos mas significativos de éste serán: a)-la distinción entre imagen y pintura, el aislamiento y catalogación de las imágenes, el desarrollo de diferentes métodos de ensamblaje de imágenes. b)-la incorporación de elementos autorreflexivos, autocitas, imágenes de imágenes, el carácter metapictural de la representación (p). c)-el desarrollo de mecanismos descriptivos; símbolos, metáforas, alegorías, reactualización icónica. d)-nuevos mecanismos de integración intertextual, desdoblamiento y apropiación de imágenes, estrategias de superposición, pluralidad de puntos de vista.

Al reflexionar sobre el contexto del arte logra reformular el espacio del cuadro, haciendo que su profundidad produzca, no una penetración albertiana hacia el exterior (la

cuerpo, los paisajes, las escenas de interior, los gabinetes y talleres de artista, o incluso en los cuadros de historia.

⁹⁷ .Puede verse a este respecto: M.E. Blanchard; *Natures mortes. Pour une théorie de la désignation en peinture*. Revista "Communications" nº 34, París, 1981. Norman Bryson; *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, 1990. Del mismo autor; "Intertextuality and Visual Poetics", en la revista *Critical Text*, nº4, 1987, ps. 5 y sig.

propuesta del cuadro como ventana), ni una prolongación del espacio del espectador (el cuadro como espejo), sino un apertura de la representación pictórica hacia éste, realizando de paso una reflexión sobre el espacio propio del arte, y planteando como problema la relación con el que vé la obra. Ha servido para investigar prácticamente acerca de las relaciones entre naturaleza, imagen y lenguaje, y para componer un entramado conceptual, basado en la colaboración entre diversos sentidos de la representación (p).

No es una investigación en solitario, sino que las características del pensamiento y la práctica artística de todo éste período conforman un ambiente propicio para ello. La búsqueda y experimentación de este nuevo código se desarrolla en paralelo con el cambio operado en la literatura artística desde mediados del siglo XVI, en el sentido de conformar una poética que atienda la naturaleza del arte, sus contenidos y sus fines. Para ello, los autores toman como punto de partida las poéticas de la Antigüedad, en especial las de Aristóteles y Horacio ⁹⁸. Ambos habían establecido una serie de relaciones entre pintura y poesía, o pintura y tragedia, en las que además del cometido de *deleitar*, se les señalaba un papel instructivo y ejemplarizante. En base a estas reflexiones, se asignará a la pintura una función didáctica, que en algunas

⁹⁸ En Aristóteles se encuentran elementos de análisis del fenómeno artístico vinculados a la poesía, que serán aplicados posteriormente en la creación de esta poética, en una lectura que podemos calificar de parcial cuando no esquemática. Se trata fundamentalmente de los conceptos de **categorías** - lo *bello* (mas bien lo *mimético* entendido como cooperación interna del sujeto, de su adaptarse al objeto, y no en el sentido en el que posteriormente se "tradujo"), lo *agradable*, y lo *sublime*- y **géneros** , en el sentido ya visto anteriormente, así como de sus correspondientes reglas.

interpretaciones puede confundirse con una idea moralizante, y que conecta con ciertos argumentos simbólicos de la naturaleza muerta.

Consecuencia de este ambiente de investigación y elaboración de una poética del arte, serán también los renovados intentos de encontrar elementos concretos de colaboración de texto e imagen, que toman cuerpo en forma de *emblemas*, *empresas* o *epigramas*, manteniendo en ocasiones la práctica de los *jeroglíficos* o las *alegorías* ⁹⁹. En ellos se combinan lo que Mario Praz denomina "la *pintura muda* del grabado, la *pintura parlante* de la descripción literaria, y la *pintura de significación*, o transposición en significados

⁹⁹ Para Palomino, éstas son "especies del argumento metafórico que se ofrecen en la pintura". El *emblemata* es una "metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas". El *jeroglífico* es una "metáfora que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo o instrumento sin figura humana", y la *empresa* "es una metáfora significativa de un concepto particular y heroico, por medio de figura y propiedad peregrina, ayudada de un mote agudo, equívoco y de poeta clásico": A. Palomino; *El Museo Pictórico...*, op. cit., Tomo I, cap. VII, apdos. X, XI y XII, ps. 159- 160.

Según Schopenhauer, un *jeroglífico* es "una figura pintada que acompaña o apoya una expresión", mientras que los *emblemas* son "dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral", lo que para Mario Praz constituye "una tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos". Éste define los *epigramas* como "palabras (un concepto) que ilustran objetos (tales como una obra de arte, una ofrenda votiva, una tumba)", y las *empresas* como "una representación simbólica de una intención, de un deseo, de una línea de conducta (impresa es lo que uno trata de emprender, de emprender) por medio de un lema y de una imagen que se interpretan recíprocamente uno a otra". Sobre las relaciones entre la emblemática y la pintura puede verse: Mario Praz; *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Ed. Siruela, 1989. H. Miedema; *The Term EMBLEMA in Alciati*, en la revista "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", nº 31, 1968, ps. 234 a 250. P. Hecht; *The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art*, en la revista *Simiolus*, nº 16, 1968, ps. 173 a 187.

morales y místicos" ¹⁰⁰ . El interés y la práctica de estas formas de expresión y persuasión, no solo está en sus efectos o en sus leyes compositivas, sino también en los mecanismos de su invención y su funcionamiento. Cuando aparecen incluidas en las pinturas, su función no es tanto la de describir, sino la de marcar, dirigir la atención hacia un determinado significado, en ocasiones como complemento de una o varias imágenes, la de seleccionar un sentido específico para los objetos que se representan (p). Y en ellas se constata la búsqueda de un determinado "lenguaje" para las imágenes en confrontación con los significados de los textos.

O se manifestará también en la vitalidad de los denominados "géneros" pictóricos, que además de la apertura de nuevos universos temáticos, permiten por un lado una profunda renovación iconográfica, y por otro una constante experimentación de un nuevo lenguaje plástico. De este interés por el estudio concreto de los problemas plásticos y de su posible articulación según una serie de prioridades, se derivarán distintas discusiones acerca de los elementos compositivos y de los medios expresivos propios. La preocupación por la captación de ciertos aspectos de la realidad o el interés por profundizar en los elementos propios del lenguaje pictórico no son exclusivos de la práctica de la naturaleza muerta, sino que se realizan a lo largo de todo este período desde diferentes estrategias artísticas, y se reflejan ejemplarmente en las representaciones (p) del "espacio de producción" del artista, al que se concibe plásticamente como una naturaleza muerta, es decir como el

¹⁰⁰ .M. Praz; op. cit., p. 196.

lugar en el que se investiga prácticamente acerca del propio sentido de la pintura¹⁰¹.

La mirada a los objetos banales, a las cosas vulgares, no solo ha abierto un campo de experimentación extraordinario, sino que ha puesto de manifiesto que en aquellas cosas que se encuentran siempre ante nuestra mirada y por lo tanto en general pasan desapercibidas totalmente, existe todo un trasfondo de espectaciones susceptibles de ser tratadas como arte, y que éste "desentraña" a su vez aspectos de aquéllas ocultos por su obviedad. La representación (p) se ha dirigido a la propia representación (p) hasta darle la vuelta, hasta mostrar su negativo; un arte basado temáticamente en lo vulgar, preocupado por su propio funcionamiento y generador de un lenguaje plástico autorreflexivo y crítico. Un arte que nació a espaldas de la representación y que se nos muestra de alguna manera como lo que había detrás de la pintura, lo que le daba soporte, el entramado oculto que la hacía aparecer como arte.

¹⁰¹ .En este sentido puede verse el análisis realizado por Victor I. Stoichita en *Le scénario poïétique comme scénario aporétique*, cap.VIII, op. cit., ps. 267-289. Y también: M. Blanchard; *Natures mortes*, ..op.cit., G. Pérec; *Le Cabinet d'amateur*, París, Balland, 1979.

BIBLIOGRAFÍA del Capítulo 1.

LIBROS:

Alpers, Svetlana; *El arte de describir; El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987.

El taller de Rembrandt; la libertad, la pintura y el dinero. Madrid, Mondadori, 1992.

Arase, D.; *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté?*. Rencontres de l'Ecole du Louvre, París, 1985.

Anceschi, Luciano; *La idea del barroco*. Madrid, Tecnos, 1991.

Bathersby, Martin; *Trompe-l'oeil. The eye deceived*, London, 1974

Baudrillard Jean; *El sistema de los objetos*, Madrid, Siglo XXI editores, 1990

Le trompe l'oeil. París, Flammarion, 1987.

Benoist, Jean Marie; *Figures du baroque*, París, PUF, 1983.

Bergström, Ingvar; *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, Londres/ N. York, s.d. 1956.

- Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII.* Madrid, 1970.
- Bergström, Ingvar; Grimm, Cl; Rosci, M; Faré, M; Gaya Nuño, J;
Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea, Milán, 1977.
- Bialostocki, Jan; *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes.* Barcelona, Barral ed., 1973.
- Brown, Jonathan.; *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII.* Madrid, Alianza, 1988.
- Brunner-Bulst, M.; *Pieter Claesz. Der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert.* Freren 1990.
- Bryson, Norman; *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life,* Cambridge, Mass ed., 1990
- Buci-Glucksmann, Chr.; *La folie de voir. De l'esthétique baroque.* Paris, Galilée, 1986.
- Tragique de l'ombre.* Paris, Galilée, 1990.
- Cadieou, H.; *La peinture en trompe-l'oeil.* Paris, Dessain et Tobra, 1989.
- Calabrese, Omar ; *La macchina della pittura,* Roma, Bari, Laterza, 1985.
- Como se lee una obra de arte,* Madrid, Ed. Cátedra, 1993.

- Cavestany, Julio; *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, Sdad. española de amigos de arte, 1936.
- Compagnon,A.; *La seconde main ou le travail de la citation*. París, 1979.
- Chastel, Andre; *Caravaggio*.París, Flammarion, 1988.
- Fables, formes, figures*. París Flammarion, 1978.
- Marqueterie et perspective au XV siècle*, Genève, E.Skira, 1969.
- Dalai-Emiliani, M.; *La prospettiva rinascimentali*, Florencia, 1980
- Dars,C.; *Images of Deception. The Art of Trompe l'oeil*, Oxford, 1979.
- Deleuze, Giles; *El Pliegue, Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidos, 1989.
- Dufrenne, Mikel; *Fenomenología de la experiencia estética* .Valencia, Fernando Torres (ed.), 1983.
- Faré, Michel; *Le grand siècle de la nature morte en France*, París, 1974.
- Foucault, Michel; *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI ed., 1989.
- Goisille, J.Michel; *Las naturalezas muertas campanenses*. Bruselas, 1965.
- Gombrich, E,H.; *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, S.A. 1979.

- Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- Goodman , Nelson; *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Greindl, Edith; *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*. Bruselas, Edit. d'Art Michel Leffebure, 1983.
- Grimm, Claus; *Still-Life: The Flemish, Dutch and German Masters*. Stuttgart, Belser, 1990.
- Gutuso, Renato; *La obra pictórica de Caravaggio*. Barcelona, Planeta, S.A., 1988.
- Harris, Enriqueta; *Velázquez*, Oxford, 1982.
- Hess,Hans; *Picture as Argument*, Suxes, 1975.
- Hibbard, Howard; *Caravaggio*, Londres, Thames and Hudson, 1983.
- Hoetink,H.R.; *The Royal Pictura Gallery Mauritshuis*. Amsterdam, N.York, 1985.
- Jongh, Cl.E. de, y otros; *Still-life in the Age of Rembrandt*, Auckland, 1982.
- Kusche, M.; *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Castalia, 1964.
- Lafuente Ferrari,E.; *La pintura de bodegones en España*.G.B.A., 1935.
- Lamblin, Bernard; *Peinture et temps*. París, Meridiens Klincksieck, P. de la Sorbonne, 1987.

- Logan-Saeggesser, Anne Marie; *Die Entwicklung des Stillebens als Teil einer größeren Komposition in der französischen Malerei vom Beginn des 14 bis zum Ende des 18.* Zurich, 1968. (Tesis doctoral).
- Logu, I. de; *Natura morta*, Bergamo, De Agostini, 1962.
- Lorencelli, P. y Veca, A.; *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana.* Bérgamo, 1986.
- Male, Emile; *El barroco-Arte religioso del siglo XVII.* Madrid, Encuentro, 1985.
- Maravall, José A.; *La cultura del barroco* .Barcelona, Ariel, S.A., 1990.
- Marin, Louis.; *Estudios semiológicos.* Madrid, Comunicación, 1978.
- May, G.; *Essais sur la peinture, suivis des Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. J. Chouillet, París, 1984.
- Merleau-Ponty, M.; *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Edicions 62 s.a., 1975.
- Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964.
- Milman, M. ; *The illusion of Reality. Trompe-l'oeil Painting*, Genève, Skira, 1982.
- Le trompe-l'oeil autour du XVIII siècle*, París, Galerie H. Odermatt- C. Lalandre, 1983.
- L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse.* París, Dunod, 1988.
- Nancy, J.L.; *Ego sum*, París, Presses Universitaires de France, 1979.

- Neveaux, M.; *L'imaginaire des nourritures*, Grenoble, PUG, 1989.
- Oña Iribarren, G.; *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. Madrid, Sociedad española de amigos del arte, 1944.
- Orozco Díaz, Emilio; *Temas del barroco*. Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones, 1989.
- Ors, Eugenio d'; *Lo barroco*. Madrid, Tecnos, 1993.
- Otrange Mastai, M.L.d'; *Illusionism in Art. Trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism*, N.York, 1975.
- Panofsky, Erwin; *Idea*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987.
- Patrizi, M.L.; *Il Caravaggio e la nova critica d'arte*. Recanati; Rinaldo Simboli, 1921.
- Pérec, G.; *Le Cabinet d'amateur*, París, Balland, 1979.
- Pérez Sánchez, Alfonso E.; *La nature morte espagnole du XVII siècle à Goya*, París, Office du Libre, 1989.
- De pintura y pintores*. Madrid, Alianza, 1993.
- Rubin, D.L., y McKinley, M.B.,(eds.); *Convergences. Rhetoric and Poetics in Seventeenth-Century France*. Essays for Hugh M. Davidson. Columbus, 1989.
- Schneider, N.; *Naturaleza muerta*, Colonia, Ed.Benedikt Taschen, 1992.

- Siguret, Fr.; *L'OEil surpris. Perception et Représentation dans la première moitié du 17e siècle.* Paris- Seattle- Tübingen, 1985.
- Sterling, Ch.: *La Nature Morte, de l'Antiquité à nos jours,* Paris, Ed. Pierre Tisné, 1952.
- Stoichita, Victor I.; *L'Instauration de tableau,* Paris, Meridiens Kincksieck, 1993.
- Veca, A.; *Ingano e realtà,* Bergamo, Ed. Lorencelli, 1980.
- Vanitas. Il simbolismo del tempo.* Bergamo, Ed. Lorencelli, 1981.
- Veca, A., Lorenzelli, P.; *Orbis pictus. Natura morta in Germania, Olanda, Fiandre. XVI-XVII secolo,* Bergamo 1986.
- Venturi, Lionello; *Historia de la crítica de Arte,* Barcelona, Gustavo Gili- Punto y Línea, 1982.
- VV.AA. *Etudes d'art français offerts à Charles Sterling.* Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- VV.AA. *L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse.* Paris, DUNOD, 1988.
- VV.AA. *L'imitation. Aliénation ou source de liberté?.* Paris, La Documentation française, Rencontres de l'Ecole du Louvre, 1985.
- VV.AA. *Otras meninas,* Ed. Fernando Marías, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

- VV.AA. *Pintura española de bodegones y floreros*. Madrid, Museo del Prado, 1983.
- VV.AA.; *Seventeenth Century Science and the Arts*, Princenton, 1961.
- Weisbach, Warner; *El barroco arte de la contrarreforma*. Madrid, Espasa Calpe S.A., 1942.
- Wind, Barry; *Velazquez's Bodegones*. USA, The George Mason Univ. Press, 1987.
- Wölfflin ; *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986.

ARTÍCULOS:

- Alpers, Svetlana; *Interpretation without Representation pr the Viewing of Las Meninas*, en la revista *Representation* nº 1, 1983.
- Blanchard, M.E.; *Natures mortes. Pour une théorie de la désignation en peinture*. Revista "Communications" nº 34, París, 1981.
- Brusewicz, L.; *On the Perceptin of Painting in 17th Century Holland*. Boletín del Museo Nacional de Varsovia, nº 23, 1982, ps. 1 a 24.
- Bryson, Norman ; *Intertextuality and Visual Poetics*, en la revista *Critical Text*, nº4, 1987.
- Faré, M.; *De quelques termes désignant la peinture d'objet*: publicado en *Etudes d'art français offertes a Charles Sterling*, París, 1975

- Cavaillé, J.P.; *Theatrum Mundi. Note sur la théâtralité du monde baroque*. European University Institute, nº 87. Florencia. 1987.
- Harris, E.; *Velázquez and Murillo*. Separata del *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.50, 1987.
- Lamblin, B.; *Vanitas. La symbolique de l'objet*, Revue d'Esthétique, 3-4, Paris 1979.
- Marin, Louis; *Le cadre du tableau ou les fonctions sémiotiques de la limite de la représentation*, en las Actas del VIIº Congreso Internacional de Estética, Bucares 1977, ps.61 a 66.
- Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 24, 1988, ps. 63 a 81.
- Philippot, O.; *La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*. Boletín de los Museos Royaux des Beaux-Arts, nº 11, Bruselas, 1962.
- Tolnay Ch. de; *Les origines de la nature morte*, en la *Revue des Arts*, nº3, Paris, 1952.

CATÁLOGOS:

- Calvo Serraller, F.; *Naturalezas españolas*. Madrid, Mº de Cultura, Artes Plásticas, Centro de Arte Reina Sofía, nov. 87-enero 1988.

- Segal, S.; *A prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700*, catálogo de exposición, La Haye, SDU, 1988.
- VV.AA.; *Pintura española de bodegones y floreros*, catálogo, Madrid, Museo del Prado, 1983.
- VV.AA.; *Les vanités*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

Catálogos de exposiciones fundamentales realizadas desde 1965, ordenados según fecha:

- 1965: *De schilder in zijn wereld*. Delft y Anvers.
- 1968: *Natura in Posa*. Galleria Lorencelli. Bérghamo.
- 1969: *Maler und Modell*. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.
- 1970: *Ijdelheid der hijdelheden*. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden.
- 1971: *Natura in posa*. Galleria Lorenzelli, Bérghamo.
- Rembrandt et son temps*. Palais des Beaux-Arts, Bruselas.
- Ijdelheid der hijdelheden*. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leyde.
- 1976: *Tot lering en vermaak*. Rijksmuseum de Amsterdam.

Bilder nach Bilder. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.

1978: *La nature morte de Brueghel à Soutine.* Galerie des Beaux-Arts. Burdeos.

Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Herzog Anton Ulrich-Museum. Brunswick.

1979: *Fleurs, la nature et l'image.* Musées Royaux des Beaux-Arts. Bruselas.

Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst. Kunstverein, Hannover.

Die grobe Zeit des europäischen Stillebens. Stuttgart.

17th Century Dutch Painting. Raising the Curtain on New England Private Collection. Worcester.

1980: *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lukas Van Leyden bis Anton Raphael Mengs.* Herzog Anton-Ulrich-Museum. Brunswick.

Une dynastie de peintres. Musées Royaux des Beaux-Arts. Bruselas.

Stilleben in Europa. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster, y Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.

Cartes et figures de la terre. Centro G.Pompidou, París.

1982: *A Flower Past. A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present.* Gallery P. de Boer. Amsterdam.

Still-life in the Age of Rembrandt. Auckland City Art Gallery. Auckland.

Spiegelbilder. Kunstverein. Hannover.

1983: *A Fruitfull Past.* Gallery P. de Boer, Amsterdam, y Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick.

Niederländische Stilleben von Brueghel bis van Gogh. Amsterdam.

Das Stilleben und sein Gegenstand. Dresde.

Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya. Museo del Prado, Madrid.

1984: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting.* Philadelphia Museum of Arts; Gemäldegalerie, Berlín, y Royal Acedemy of Arts, Londres.

1985: *Roeland Savery in seiner Zeit 1576-1639.* Wallraf-Richartz Museum. Colonia.

More than Meets the Eye: The Art of Trompe-l'oeil. Columbus Museum of Art. Columbus.

Spanish Still-life the Golden Age. 1600-1650. For Worth ; Toledo y Ohio.

1986: *Kunst voor de beeldenstorn.* Amsterdam.

Dutch Landscape. National Gallery, Londres.

1988: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Kulturstiftung Ruhr. Essen.

A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700. Kimbell Art Museum de Fort Worth; Fogg Art Museum; y Stedelijk Museum de Delft.

1990: *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle.* Caen. Paris, M. des Beaux-Arts.

1994: *Sanchez Cotán.* Museo del Prado, Madrid.



OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- 2 -

CÉZANNE Y LA NATURALEZA MUERTA EN LA PINTURA MODERNA

2.1 : ANOTACIONES ACERCA DEL MODELO.

El concepto de modelo del que aquí tratamos está ligado al de semejanza, y al de imitación. Puede entenderse de dos formas diferentes; por un lado cabe una interpretación restringida del modelo como elemento natural y particular supeditado a la "Idea" general de la obra de arte, es decir como soporte o referencia concreta del que el artista se sirve para el desarrollo de su trabajo. Según esta forma de entenderlo, por un lado estaría el *tema, pensamiento o concepto* general y anterior al trabajo del artista, y por otro el *modelo concreto* del que el artista se sirve para realizarlo en su totalidad o en alguna de sus partes; es por tanto un original. Este modelo puede tomarse por sí mismo- como es el caso de los retratos o los paisajes, sirviendo entonces como referente del conjunto de la obra, o por otro lado, como soporte para la realización plástica de determinados aspectos o ciertas partes de ésta- como pueden ser los gestos, las ropas, los utensilios o las arquitecturas.

Pero también puede interpretarse el modelo de una forma más amplia, como la referencia general que sirve de guía

al artista para realizar su obra¹. Según ésta, el modelo puede ser tanto una persona, un objeto o una cosa- un modelo visual- como una narración, una idea o un pensamiento que tienen su correspondencia en imágenes determinadas. Es decir, podemos considerar modelo, tanto al utilizado por aquéllos que imitan la apariencia sensible del mundo corpóreo, como a las propuestas e imágenes procedentes del entendimiento o de la narración. En ambos casos el modelo puede incluir elementos históricos y culturales, de carácter ideal o espiritual, de invención o de fantasía, es también contenido. Cuando el artista trabaja con imágenes del entendimiento, con ideas, independientemente del sentido que se les dé- tanto como concepción ideal, como inteligencia o entidad mental, o como tema (por decir tres básicos)- podemos afirmar que éstas son el modelo para el artista en la medida en que éste sigue una serie de pautas, de compromisos de aquéllas ².

En cualquier caso, el modelo es aquello a lo que nos debemos atener en la representación (p), es la referencia a la que hay que ajustarse, tanto en lo que se refiere a su apariencia como en su "lectura", en sus significados. Aunque el modelo no cierra completamente la representación (p)

¹. La obra de arte puede determinarse también como el *aparecer* de la idea misma y no solamente como el resultado referencial de una idea exterior a la que se imita. Pero, por un lado, es preciso tener en cuenta que éste es un concepto reciente, no aplicable por tanto a prácticas artísticas anteriores, y por otro, que su aplicación no invalida la persistencia de uno o diversos modelos en la representación (p).

² Al margen de la distinción platónica entre arte "heurístico" y arte "mimético", que tendría que ver con su desarrollo posterior, y por tanto con el valor de dicho modelo en la representación (p).

convirtiendo al artista en un "ejecutor", sino que la acota, la limita según unos determinados parámetros.

El modelo de alguna manera describe la representación (p) tanto como ésta muestra aquél, porque le exige una cierta mirada y una cierta idea que hay que expresar según otros elementos y en otros soportes. Y en este sentido supone un determinado modo de *representación*. La aceptación del modelo requiere la previa identificación de objeto y lectura convenida del mismo. Por tanto la representación (p) se entiende como traslado de propiedades según aquellas imágenes que puedan leerse con facilidad, que formen parte de los usos cotidianos y que sean reconocibles.

El modelo siempre conlleva un sentido didáctico pues muestra, enseña o indica de *determinada manera* aquellas ideas que se plasman y aquellos objetos que se reconocen. Tiene voluntad de trasladar una cierta ideología, un cierto punto de vista y una determinada intencionalidad, en la medida en que "la teoría determina la forma de percibir" ³.

El modelo indica un orden formal determinado y una organización concreta de la figura que debe traducirse en el icono. Si por ejemplo éste es humano, exigirá la traducción de una cierta versión anatómica que se establecerá según una serie de criterios básicos como que los ojos están a ambos lados y por encima de la nariz, y se supeditarán a ciertas convenciones sociales como atender al emisario mirándolo de

³ - La formulación mas radical en este sentido, quizás sea la propuesta por N.R.Hanson en *Patrones de Descubrimiento*, Madrid, Alianza Ed., 1977.

frente o inclinar la vista respetuosamente ante la presencia divina. Como es bien conocido el artista puede transgredir dicha indicación en función precisamente de su intención creadora, es decir de la voluntad de ampliar el campo de lo que se puede pensar o de las necesidades plásticas de la construcción de la figura de que se trate o de su expresión simbólica o icónica, de la concepción del espacio circundante o de indicaciones formales y discursivas acerca del recorrido de la mirada del espectador, o sociales; la prevalencia de unos personajes sobre otros en la composición etc. Pero aquí lo que interesa es poner de manifiesto los condicionantes que el modelo plantea a la obra desde el momento en que se presenta como tal, sea este un modelo singular -un personaje, un objeto o una cosa- o discursivo -una determinada historia con su ubicación temporal y espacial- ⁴.

En ambos casos, pero especialmente en el segundo se puede afirmar que el modelo marca una determinada organización o clasificación de las imágenes. No solo debe haber una correspondencia entre la imagen de una virgen y lo que el espectador espera que sea- joven, dulce, espiritual, madre..., sino que la organización de las figuras, elementos, objetos, paisajes o decorados del cuadro deben ser reconocidos y leídos según una conexión que coincida con la lógica, con el sistema de normas del momento porque el modelo lleva consigo un determinado sentido de lo que le rodea. Es lo que para Gombrich, en su artículo *Action and Expression in Occident Art*,

⁴ - Conviene señalar a este respecto que cualquier modelo singular u objetual, es en cierta manera también discursivo en la medida en que ha sido comprendido a través del lenguaje y conlleva una serie de discursos y significados en su propia transmisión.

de 1972, constituyen las dos condiciones necesarias para la comprensión de la expresión; la claridad del gesto y la no ambigüedad del contexto- entendiendo éste en relación al cuadro. El modelo siempre exige una cierta *reconstrucción* plástica en la pintura, y para que ésta pueda ser reconocible, para que se establezca el parecido, deberá ajustarse al sistema normativo imperante.

En este sentido siempre supone un cierto *discurso* que se traduce en organización de los diversos elementos con una cierta prelación de unos sobre otros o en ciertos itinerarios o en insinuaciones de contenidos complementarios, algunos de ellos en relación a los propios enfoques del artista o a los problemas que en ese momento se plantea la pintura.

Esta reconstrucción del modelo en el cuadro debe hacerse mediante una selección y una organización de los símbolos a utilizar. Y en la propia selección hay ya una cierta reorganización. Es lo que nos muestra Gombrich cuando analiza las representaciones (p) de ninfas, vírgenes o seres mitológicos en el Renacimiento, como reconstrucciones de bellezas ideales que tienen su referencia en estereotipos tradicionales mediatizados por el vocabulario concreto del pintor y no en la reproducción de tipos concretos ⁵. Así pues la referencia a un modelo es siempre una operación compleja, que tiene por objeto captar un sentido y una apariencia de aquél para desarrollarlo y reconstruirlo en el cuadro. Porque

⁵ - E.H. Gombrich; *Nuevas visiones de viejos maestros*, op. cit., Capítulo; "Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana", ps. 91 y sig.

el modelo es siempre una determinada construcción. En el caso del modelo/texto existe una mediatización previa procedente del propio discurso, que es fundamental porque hace que el sentido y la apariencia estén prácticamente definidos, pero cuando no existe dicho texto explícito, la mediatización sigue existiendo dado que cualquier objeto tal y como lo vemos está envuelto por todo un discurso textual e icónico socialmente aceptado como ya hemos dicho, que es precisamente lo que llamamos "modelo". El modelo no es la realidad que se nos muestra para que la retratemos, sino una referencia mediatizada por las costumbres, la experiencia, el interés y las aptitudes.

2.2: MODELO Y MOTIVO

2.2.1: El concepto de motivo en Cézanne.

"Yo me iba ahora mismo al motivo, vayamos juntos". Así recibía Paul Cézanne a Emile Bernard en su casa de Aix en febrero de 1904 ⁶. Caminaron hacia su estudio. Cézanne cogió una carpeta de dibujo y siguieron dos kilómetros más hasta la entrada del valle a los pies del Sainte-Victoire. Efectivamente el pintor acostumbraba a pasear por el campo deteniéndose atentamente en rincones aparentemente insípidos o haciendo

⁶ - Émile Bernard; *Recuerdos sobre Paul Cézanne*, recogidos en: Michel Doran (ed.); *Sobre Cézanne*, Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1978, p.84.

gestos con los ojos y las manos como agrupando los elementos ante su mirada.

Ha caminado hasta Sainte-Victoire tozudamente una y otra vez para "extasiarse, gesticular y ponerse lírico", una y otra vez ha permanecido ante ella "desnudo" como un clásico y la ha auscultado pacientemente; "se sentaba allí durante horas, ocupado en encontrar y aplicar los *plans*" ⁷. Ha repetido su mirada y su estudio del "motivo" tantas veces y sin embargo sigue reconociendo nuevas sensaciones⁸.

También en su taller dispone de varios elementos que recogía de la naturaleza y que con la ayuda de algunas telas, unos platos o algún mueble, ordenaba y desordenaba cada cierto

⁷ - R.M. Rilke; *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós E., 1985, p.35.

⁸ - A propósito del sentido de las "sensaciones", John Rewald recoge la siguiente afirmación de P.Cézanne; "Je peins comme je vois, come je sens- et j'ai les sensations très fortes- eux aussi ils sentent et voient comme moi, mais ils n'osent pas... ils font de la peinture de Salon"; (*Un article inédit sur Paul Cézanne en 1870*, Revista *Arts*- París, 21-27 julio 1954, citado en J.Rewald; *Histoire de l'impressionnisme*, París, M.Albin, 1986, ps. 163-164.

Cézanne distingue explícitamente las "sensaciones" de las "percepciones", y en el último período de su vida las identifica con las "sensaciones coloreadas" que aportan "la luz"; (ver Cartas a E.Bernard de 25-jul-1904 y 23-oct.-1905, op. cit.).

A propósito de la idea cezanniana de "sensación", Henri Maldiney hace la siguiente distinción; "Toute sensation comporte un moment émotionnel, pathique, et un moment représentatif, gnosique (...) Une forma n'est pas nommable. Seul le sont des signes et des images, parce qu'ils sont thématiques. La forme est non thématique, comme le rythme qui est sa dimension originaire. Le rythme n'est pas nommable. Il n'est même pas concevable; il est l'antinomique du concept": *Art et existence*, París, Klincksieck, 1985, p.32.

A este respecto puede verse también: Lawrence Gowing, *Cézanne: La logique des sensations organisées*, París, Macula, 1992. El concepto cezanniano de *sensación*, y la importancia que posee para su pintura, están analizados más adelante, en el apartado 2.4.

tiempo. Allí organizará sus naturalezas muertas, que le servirán de "motivo" persistente, casi obsesivo durante años.



41- Reconstrucción del interior del taller de Cézanne, en el *chemin des Lauves*, cerca de Aix-en-Provence.

Pocos meses después el pintor escribirá a Bernard; "procedo muy despacio, la naturaleza se me muestra muy compleja, y hay un sinfín de progresos que hacer. Hay que fijarse bien en el modelo y sentir con mucha exactitud; y además expresarse con distinción y fuerza" ⁹.

Lo que Cézanne llama "motivo" es pues una determinada manera de interpretar el "modelo", entendido éste como un objeto o un conjunto de cosas que el artista observa para pintar. Sin embargo es un modelo con unas determinadas características en su relación con el artista y con la obra

⁹ - Carta de Cézanne a Emile Bernard, de 12-05-1904; M. Doran, op. cit. p.52.

que lo diferencian del modelo natural o discursivo al que la tradición pictórica hacía referencia¹⁰.

Eugenio D'Ors entiende este motivo de Cézanne como la "materia exterior que la Naturaleza proporciona al artista.....los motivos son ocasiones propias para sostener un valor de expresión única y exclusivamente pictórico" ¹¹. Es por tanto un modelo pero tomado como sugerencia o insinuación, como ocasión para poner en marcha el desarrollo de la forma y del color, es un modelo que en cada momento y para cada cuadro supone el inicio de una nueva reflexión pictórica y en ese sentido corresponde a una pintura *desprovista de recuerdos* como la denomina R.M.Rilke.

Y es esta intención de inventar a cada paso, de hacer pintura no vinculada al objeto mediante el parecido, y que no busca ni siquiera su conocimiento- aunque en un primer momento mantenga este "recuerdo" de la cosa como arranque de la creación plástica, lo que caracteriza ésta nueva concepción del modelo, que ahora se denomina *motivo*.

Por tanto Cézanne se ve forzado a cambiarle el nombre para expresar un cambio profundo en su concepción de la

¹⁰ - Lawrence Gowing (op.cit., p.11), entiende que esta reflexión plástica acerca del modelo, se realiza en toda su profundidad en el Cézanne maduro, en donde; "Nous passons de la théorie mimétique logique de la peinture à une autre, à une théorie fondée sur des significations inhérentes et pour laquelle, en dépit de tout ce qui s'est passé, notre appareil critique est par comparaison intuitif, reposant sur un mode de pensée assez voisin de l'association libre", coincidiendo en este sentido con las apreciaciones de Maurice Denis; *Cézanne, Théories, 1890-1910*, París, Rouart et Watelin, 1920, p.245.

¹¹ - Eugenio D'Ors; *Cézanne*, Madrid, Editorial Aguilar, ... p.159.

pintura y en consecuencia de la relación del objeto/la naturaleza con el objeto/cuadro. Lo que en un primer momento se manifiesta como una intuición del pintor, va configurándose posteriormente como una nueva y radical concepción del referente en la representación plástica. Poco a poco, a lo largo de los años, Cézanne va entretejiendo con su práctica artística y sus reflexiones una nueva concepción que marca un giro fundamental en el concepto moderno de representación (p).

2.2.2: Características del *motivo*.

"He atrapado el motivo...(junta las manos). Un motivo, ves, es esto...Hay que llegar a esto...Si me desvío mas de la cuenta, por arriba o por abajo, se va todo al carajo. Hay que procurar tener la red bien prieta, sin agujeros por donde se pueda escapar la emoción, o la luz, o la verdad. A ver si lo entiendes, estoy llevando toda la tela a la vez, en bloque. Pongo el mismo impulso, la misma fe para agrupar todo lo que anda desperdigado...Todo lo que vemos ¿eh?, se dispersa, se va" ¹².

Hay en esta reflexión lo que podemos considerar una primera característica del motivo; el artista despliega una red- bien prieta- para atrapar, para juntar y unificar aquello

¹² - Joachim Gasquet ; *Las cosas que me dijo*; M.Doran op. cit., p.151. El entrecomillado no debe entenderse como frases textuales de Cézanne sino como interpretaciones de Gasquet con las que elabora sus conversaciones imaginarias. Sin embargo, la cita se ha seleccionado porque resume convenientemente la interpretación de Cézanne expresada en sus cartas y en los recuerdos transcritos tanto por E.Bernard como por M.Denis, documentos éstos más fidedignos.

que en la naturaleza aparece como fragmentado y disperso, "la emoción, la luz, la verdad". El artista actúa contra la dispersión organizando las sensaciones en busca de la unidad. Hay pues una compenetración entre la naturaleza cuando se nos muestra tal como es y el pintor que "precisa el carácter" y "capta una armonía entre abundantes relaciones (trasladándolas) a una gama nuestra, desarrollándolas según una lógica nueva y original" ¹³.

El motivo requiere una unidad que se realiza en la obra, que no viene dada por el modelo, por la cosa que se representa sino por la conexión entre ésta y el artista y que se concreta en el cuadro, que es una actuación, porque "pintar al natural no supone copiar el objetivo, sino *materializar* las sensaciones propias" ¹⁴. Es por tanto el sujeto/pintor quien realiza esta unidad a través de sus sensaciones, quien desentraña aquello que la naturaleza nos oculta.

Pero ¿cómo podemos saber qué es lo que esconde la naturaleza; "nada quizás o a lo mejor todo"? ¹⁵: Observándola sin tapujos, dispuesto a olvidarse de todo. Esta sería una segunda característica. Cézanne aún cree en la naturaleza que hay que conseguir "ver como un recién nacido (...) olvidándonos de todo lo que haya aparecido antes de nosotros" ¹⁶, y convencido de que "ya hemos perdido la inocencia, arrastramos una preocupación clásica, tanto si nos gusta como si no nos

¹³ - Notas recogidas por el hijo de Cézanne y publicadas por Léo Languier: M.Doran, op.cit., p.39.

¹⁴ - E.Bernard, op.cit., p.63. El subrayado es del autor de esta Tesis Doctoral, y pretende llamar la atención sobre el sentido concreto, de actuación material y no de especulación, que en esta concepción tiene la idea de unificación de lo disperso.

gusta ya no podemos pasar por ignorantes" ¹⁷, pretende desarrollar un método que le permita olvidarse de todo y percibir limpiamente las sensaciones de las cosas.



42- P. Cézanne; *Nature morte a la bouilloire*, 1867-1869. Óleo sobre lienzo, 64.5 x 81.2 cm. París, Musée d'Orsay.

No es pues una actitud contemplativa, pasiva, sino muy al contrario, de estudio, de análisis profundo del motivo -son numerosas sus referencias al conocimiento de los estratos geológicos para entender el paisaje, lo que al parecer llevó a la práctica en el caso de la montaña Sainte-Victoire, y de la organización lógica del cuadro según un método pictórico que

¹⁵ - J.Gasquet; op. cit., ps.151-152.

¹⁶ - La primera frase corresponde a Jules Borily, y la segunda a la carta enviada a E. Bernard el 28-X-1905. Ambas recogidas de M.Doran; op. cit., ps.45 y 75.

¹⁷ - J.Gasquet, op.cit., ps. 157-158.

construye a partir de la percepción visual. Practica una determinada forma de observación del modelo que parte de una predisposición del pintor a conocer más allá de la apariencia y que se realiza en dos niveles, vista y cerebro.

Este método tendrá por objeto la adecuación de una naturaleza que "para nosotros hombres aparece mas en profundidad que en superficie" ¹⁸, a un lienzo plano cubierto de pintura. Cézanne es consciente de la diferencia entre representación (p) y conocimiento y se mueve en una contradicción entre el lenguaje bidimensional de la pintura y la percepción de las cosas en profundidad, sin embargo pretende mantener su vinculación representativa con el mundo, y así cuando ya no puede buscar la reproducción del modelo, y es consciente de que el arte no reproduce la naturaleza ¹⁹, busca la realización equivalente del motivo, con una estructura propia, pictórica. El arte y la naturaleza caminan en paralelo pero cada uno con sus propias leyes.

Por tanto Cézanne necesitará descomponer y desestructurar el código pictórico referencial heredado y proceder a la elaboración de uno nuevo cuya base buscará en un principio en el color y en la tradición de los pintores venecianos a partir de los que desarrollará estructuras geométricas -la esfera, el cono, el cilindro, como "equivalentes figurativos" en la pintura, de las estructuras

¹⁸ - Carta a E. Bernard de 15-IV-1904; op.cit., p.51.

¹⁹ - Tanto Maurice Denis en su artículo en la revista *Journal*, en 1907, como Joachim Gasquet en *Las cosas que me dijo*; op.cit., ps. 134 y 151, ponen en boca de Cézanne la afirmación "quise copiar la naturaleza, pero ya no me podía salir".

de la naturaleza. En su carta a E. Bernard (1905, sin fecha concreta), Cézanne desarrollará esta concepción de la pintura como estructura autónoma que se mueve aún entre su tradición - caracterizada en el museo, y la naturaleza exterior, de la que es preciso encontrar su espíritu mediador por parte del artista en la búsqueda de nuevas formas de expresión; "El Louvre es el libro en donde aprendemos a leer. Sin embargo no debemos contentarnos con recordar las buenas fórmulas de nuestros ilustres antepasados. Salgamos fuera para estudiar la hermosa naturaleza. Intentemos separar su espíritu, procuremos expresarnos según nuestro temperamento personal" ²⁰.

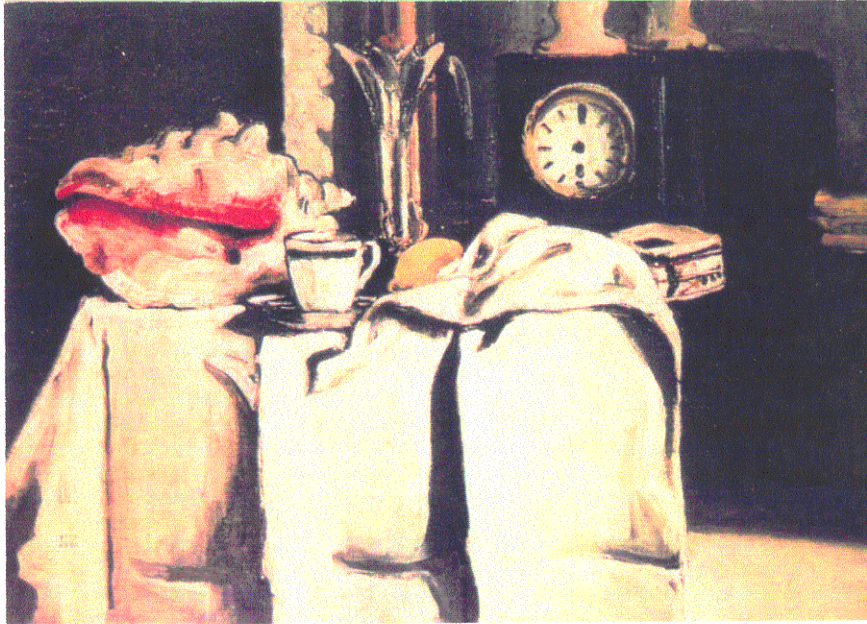
Hay pues una *concepción autónoma* del cuadro en relación al modelo, ahora motivo, en cuanto que es heredero de una tradición pictórica de la que ha aprendido a leer y en cuanto que es expresión del pintor que relaciona y organiza según su temperamento y tan solo va *fuera*, al motivo, a *estudiar*; lo que constituye la tercera característica de éste.

¿De qué forma selecciona el artista, cómo organiza las sensaciones?; según una lógica pictórica- registrando las propias sensaciones de color y procediendo a su organización mediante la **modulación** ²¹. De la misma manera que al modelo le corresponde el "modelado", al motivo le corresponde el "modulado"; la naturaleza está modelada, mientras que el cuadro es preciso *modular*, o lo que es lo mismo, el modelado es un atributo de la naturaleza y el modulado lo es de la

²⁰ - Carta a E. Bernard, Aix 1905; op.cit., p.74.

²¹ - "No habría que decir modelar, habría que decir modular". Recogido de por E. Bernard, op.cit., p.63.

pintura. Es propio del pintor encontrar equivalencias y no "reproducir fórmulas".



43- P.Cézanne; *Nature morte a la pendule noire.*, 1869-70. Óleo sobre tela, 55 x 74 cm. París, colección Niarchos.

Modelar corresponde al proceso de reproducir las características que el modelo nos muestra según una convención social determinada buscando la semejanza con aquél. Modular es *construir* mediante una graduación cromática derivada de la lógica de las sensaciones percibidas en el motivo y organizadas por el pintor. Hay un paralelismo o si se quiere una equivalencia entre pintura y motivo y no una imitación ²².

²² - En la carta enviada a J. Gasquet el 26 de septiembre de 1897, Cézanne define el arte como "une harmonie parallèle à la nature", y en este sentido debe entenderse la relación entre lo que es real en arte y lo que es real en la naturaleza como elementos diferentes y por tanto incomparables; "Que penser des imbéciles qui vous disent l'artiste est toujours inférieur à la

El modelo/motivo es un *punto de partida*- "cuanto mas trabaja el artista, más se aleja su tarea del objetivo, más se distancia de la opacidad del modelo que le sirviera de punto de partida, más penetra en la pintura escueta"²³ - y no una imposición.

Las diferencias entre el concepto de modelo heredado por Cézanne y el de motivo ideado por él presuponen dos maneras diferentes de concebir la representación pictórica. Según esta nueva concepción:

1.-La pintura es un tamiz que filtra y unifica lo disperso en el mundo, y es la propia representación (p) la que realiza esa unidad y no algo exterior a ella.

2.-Para esto es necesario que se desprenda de las mediaciones discursivas y de los hábitos sociales que le tienen vinculada al modelo.

3.-Debe poseer por tanto, la intención de actuar autónomamente conforme a sus propias normas pictóricas, en referencia a su propia lógica y sus propias sensaciones.

4.-Por tanto la obra de arte no está supeditada a "lo que representa" que pasa a ser únicamente un punto de partida propio de la estrategia del artista.

Cézanne plantea con rotundidad la ruptura con una determinada lectura metafórica y con la semejanza porque la referencia al motivo es plástica y se manifiesta según una

nature ?": Tomado de; John Rewald, *Cézanne, Geffroy et Gasquet*, París, Quatre Chemins-Éditart, 1960, p.23.

²³ - E. Bernard; op.cit., p.60.

cierta modulación del cuadro, con lo que el concepto de representación (p) recibirá una tremenda sacudida al ser privado de dos de sus pilares fundamentales contruidos a lo largo de varios siglos, aunque aún intentará conservar su engarce con la "naturaleza", aún pensará que el arte debe captar su realidad profunda oculta tras sucesivos velos de imágenes y de lecturas, no en vano el peso de un determinado concepto de representación con variaciones de menor entidad ha dominado al menos hasta finales del siglo XVIII.

2.3: NUEVA MIRADA A LOS OBJETOS

La pintura de objetos había vuelto a aparecer con gran energía en Francia a mediados del siglo XIX de la mano de Courbet, Manet, Renoir y los jóvenes impresionistas, entre los que destacaban Van Gogh y Cézanne, coincidiendo con lo que se considera uno de los momentos mas interesantes de la transición a la pintura moderna. Pero será la atención y dedicación de este último a los problemas derivados de la naturaleza muerta, lo que caracterice no solamente su propia pintura, sino incluso toda una reflexión artística que servirá como puente con el nuevo arte que apunta el siglo XX.

Paul Cézanne realizó una extraordinaria producción pictórica a lo largo de su vida, en ocasiones con motivos muy determinados con los que trabajaba durante largos períodos, como es el caso de las pinturas mitológicas de su juventud, o los impresionantes y obsesivos paisajes de la campiña de Aix,

sin embargo su talento artístico ha sido vinculado necesariamente con el trabajo metódico y constante de sus *naturalezas muertas*, inseparables de sus reflexiones acerca del proceso pictórico, la elaboración del modelo en la nueva concepción artística y las características objetuales de la propia pintura. El mismo participaría en esta vinculación entre su trabajo artístico y la naturaleza muerta al declarar su pretensión de "conquistar París con una manzana"²⁴.



44- P. Cézanne; *Pommes vertes*, hacia 1873. Óleo sobre tela, 26 x 32 cm. París, Musée d'Orsay.

²⁴ Meyer Schapiro ha desarrollado una interpretación sobre la dedicación de Cézanne a la naturaleza muerta desde el punto de vista psicológico al que aquí no se hace referencia por no considerarlo central en nuestra tesis.

En lo referente a la preferencia del pintor por la naturaleza muerta, se interpreta que para Cézanne; "en su esfuerzo por dominar sus pasiones, la naturaleza muerta- en tanto que símbolo latente y tangible realidad íntima- ha desempeñado quizá, más que otros temas, el papel de un puente entre el arte de sus comienzos y el de su madurez". *Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón*, en *El arte moderno*. Madrid, Alianza Ed. 1988, ps.13 a 48.

Esta atención a los objetos, la comparte Cézanne con gran cantidad de artistas franceses del siglo XIX. Los trabajos plásticos de Caravaggio, que habían permanecido olvidados durante decenios, almacenados en los museos, fueron sacados de nuevo a la luz a mediados de siglo por Géricault y Courbet, tras las primeras llamadas de atención de Jaques-Louis David, quien consideraba sus obras como "brutalmente ejecutadas pero llenas de valor". Las investigaciones y propuestas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin y la consistente tradición académica influyeron considerablemente en los nuevos pintores franceses, que utilizaban estas pinturas como prácticas de aprendizaje y perfeccionamiento técnico, como campo de investigación, como pretexto para realizar una pintura no sujeta a un modelo predeterminado o incluso en ocasiones como método de *relajación* en el desarrollo de un trabajo artístico como se encarga de recordar Van Gogh.

Sin embargo lo característico de Cézanne es que hace de la pintura de objetos el centro de su trabajo artístico, el motivo sobre el que aplicar una y otra vez, insistentemente, su pensamiento estético. Sin duda su elección está vinculada en lo artístico a una tradición y una práctica común en su época, y sus ideas estéticas solo pueden ser entendidas en el contexto teórico y la tensión artística del momento-Léo Larguier nos recuerda que Cézanne era un hombre que como algunos de su generación citaba párrafos enteros de Horacio de memoria, según sabemos por sus documentos privados y las declaraciones de sus amigos, había leído a Kant y Schopenhauer a quienes, por otro lado, se discutía abiertamente en los

círculos artísticos franceses, y participaba de la influencia bergsoniana como buena parte de la intelectualidad y los artistas de la época en Francia. Tenía un conocimiento del arte basado principalmente en las innumerables visitas a los museos, y una gran preferencia por la pintura barroca, especialmente "los mas grandes, los venecianos y los españoles"- por lo que las características de su atención a este género vienen matizadas por toda una corriente de pensamiento y una actividad artística que confluyen al interrogarse por las condiciones de una "nueva mirada" a la naturaleza. En este contexto, las propuestas de Cézanne poseen una especial importancia en la medida en que suponen una inflexión fundamental en el concepto de naturaleza muerta y constituyen uno de los pilares fundamentales de la nueva concepción del arte de nuestro siglo, como por otro lado ha quedado de manifiesto en su influencia posterior.

Paul Cézanne retoma por tanto la práctica de la pintura de objetos y mantiene los elementos de investigación acerca de la imagen y la pintura propios del bodegón, pero a la vez reajusta su sentido adaptándolo a una nueva etapa incierta en la que el arte preponderante- el impresionismo- en su vinculación a los nuevos planteamientos científicos, ha llegado hasta el límite de la atención a lo óptico, pero ha obviado el agotamiento de gran parte de los elementos del lenguaje pictórico del romanticismo y la necesidad de revisar el concepto de lo *clásico*. En esta acentuación rigurosa del impresionismo participarán también otros pintores, alguno de ellos especialmente atento a los planteamientos de P.Cézanne,

como Maurice Denis, quien transcribió y desarrolló buena parte de sus pensamientos.

Coincide con todos ellos en que la pintura precisará una óptica "que se desarrolla en nosotros a través del estudio (y que) nos enseña a ver" ²⁵, pero también una lógica ²⁶ que se derivará del "estudio de la naturaleza", la "senda verdadera del artista" ²⁷, y en consecuencia Cézanne hace recaer la clave de su investigación artística en una nueva forma de relación con la naturaleza que produzca un arte autónomo, desvinculado de las apariencias; un arte capaz de leer la naturaleza, ante la imposibilidad de copiarla, dado que "el punto clave es la estricta relación que existe entre la naturaleza, la creación individual y las reglas artísticas".

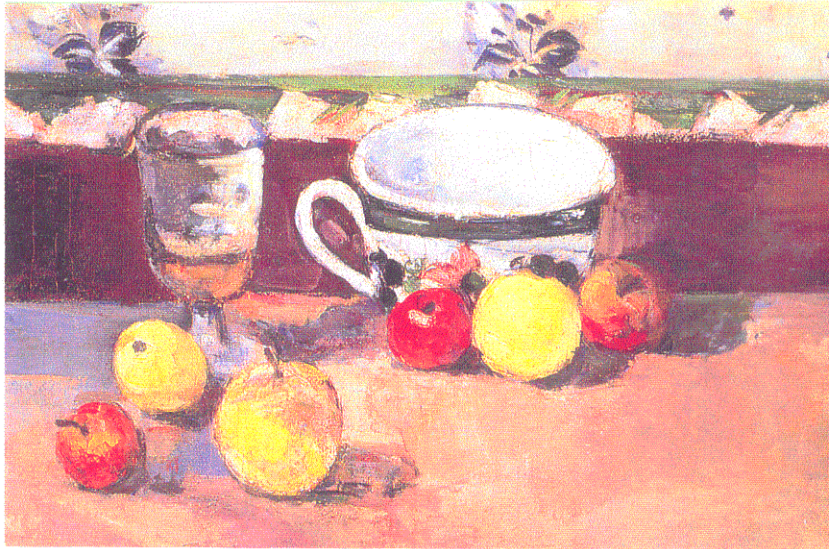
La "inconsistencia" que Cézanne encontraba en el impresionismo, se manifiesta a su juicio en dos aspectos; por un lado es una pintura de apariencias, es decir basada en la recopilación de sensaciones ópticas, una pintura de reproducción de la naturaleza tal como se ve, y por otro es una pintura casi "incorpórea", etérea, carente de

²⁵ Carta a Emile Bernard de 23 de octubre de 1905.

²⁶ "No existía en él un ideal de belleza, sino solo de verdad. Insistía en la necesidad de una óptica y de una lógica"; E. Bernard; *Recuerdos sobre Paul Cézanne*, publicado en "Mercure de France", 1-16 oct. 1907. "La técnica de un arte comporta un lenguaje y una lógica"; Leo Languier; *Le Dimanche avec Paul Cézanne* (notas recogidas por el mismo hijo de Cézanne...) 1925; Tomados de Michael Doran; *Sobre Cézanne, conversaciones y testimonios*. Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1978, p.89 y p.37.

²⁷ E. Bernard; *Recuerdos sobre P. Cézanne*, ibidem p.64.

consistencia. Cézanne llegará a decir que "el impresionismo, sin más, es puro chiste"²⁸.



45- P.Cézanne; *Tasse, verre et fruits*, 1873-1877. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Esta pretensión de dotar de cuerpo, de solidez a la pintura, le llevará por un lado al mundo de las cosas para auscultarlas en busca de estrategias de interpretación de su *consistencia*- frente a las apariencias y la ilusión están las cosas- y por otro a reflexionar incansablemente acerca de la forma en la que se relacionan el arte, la realidad y la naturaleza (entendiendo por realidad aquello que es dado en el marco de la experiencia ²⁹), a través de la representación (p).

Esta reflexión, que para su amigo de juventud Emile Zola debía entenderse en los siguientes términos; "el sentido

²⁸ Francis Jourdain; *Cézanne*. París, Braun, 1950. Tomado de M.Doran, op.cit., p.120.

²⁹ O si se quiere con la idea kantiana de que "lo que concuerda con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es real".

de lo real consiste en sentir la naturaleza y en hacerla tal cual es" ³⁰ la expresa Paul Cézanne de forma similar pero introduciendo una nueva interpretación del concepto de lo clásico, al afirmar que "hay que volver a ser clásico a través de la naturaleza, es decir a través de la sensación". Efectivamente, de la distinción entre naturaleza y realidad, o si se quiere de la naturaleza que es en el sentido de *estar dada*, y la naturaleza que es en la medida que se *hace*, surge la necesidad de revisar la forma en que la objetividad clasicista puede seguir hablando de representar la naturaleza. La realidad a la que se refiere Zola es la naturaleza a la que se accede a través del "sentir", o como prefiere llamarlo Cézanne, de la *sensación*. Es por tanto un *hacer*- "no todo consiste en ver, es preciso *ofrecer*", dice Zola mas adelante- o si se quiere, en lenguaje cezanniano *realizar* la realidad mediante la *materialización* de esas sensaciones. Volver a ser clásico a través de la sensación supone por tanto una reelaboración del concepto de *representación*, que tendrá como consecuencia la búsqueda de un nuevo lenguaje, una *nueva fórmula* capaz de dejar que "la naturaleza hable", una reelaboración que se realizará a través de la "representación de objetos".

Precisamente ahora que la cámara oscura es capaz de realizar su trabajo sin intermediación, surge para el arte la necesidad de "transcribir las sensaciones colorantes que proporciona la luz", pero a diferencia de los impresionistas, la actitud radical de Cézanne implicará la revisión del propio sentido de las cosas en su relación al sujeto, y la

³⁰ E.Zola; *El Naturalismo*. Barcelona, Ediciones Península, 1976, p.183.

construcción de una "lógica pictórica"; "se ha montado un método de gradaciones de colores muy interesante y que quiere hacer llegar a la perfección" en palabras de Bernard. Un lenguaje que se derivará del "estudio concreto de la naturaleza", y se construirá en la tradición reactivada por Courbet, mediante valores y no formas, mediante "las manchas de color que se suceden siguiendo una ley de la armonía ... registrando las propias sensaciones de color".

Cézanne participa también de la actitud crítica hacia el *lenguaje literario* al que acusa de acarrear todo tipo de problemas al arte. "El artista debe evitar la literatura en arte", debe "desconfiar de la mentalidad literaria que con tanta frecuencia aparta al pintor de su senda verdadera, el estudio concreto de la naturaleza, para perderse largo tiempo en intangibles especulaciones", debe centrar su atención en los problemas plásticos, no en los temas literarios o en las historias de diversa índole. En la búsqueda de un lenguaje y de un sistema de representación apropiados al nuevo concepto de *producción*, alejado tanto de la imitación como de la especulación.

Y Cézanne vuelve su mirada a la *naturaleza muerta*, en un principio quizás por su propia incertidumbre a la hora de definir los elementos esenciales de su pintura, pero posteriormente y cada vez con mas convicción, su trabajo artístico se dirige hacia una práctica cuyas posibilidades como campo de investigación conocía y admiraba a través de los maestros venecianos y de las pinturas de Chardin o Courbet, y hacia una concepción de la pintura que le posibilitara el

desplazamiento del tema, volcándose así en los aspectos más plásticos; el sentido de lo pictórico, la representación del espacio o los valores cromáticos del motivo. Hacia un mecanismo pictórico que le permitise un estudio concreto de la *representación* y del sentido del arte, de la relación entre naturaleza y pintura.

2.4: VISION COMO CONFRONTACION

2.4.1: **Introducción.**

En su carta a Bernard del 12 de mayo de 1904, Cézanne afirma "procedo muy despacio ... la naturaleza se me presenta muy compleja y hay un sinfín de progresos que hacer. Hay que fijarse bien en el modelo y sentir con mucha exactitud ... la senda verdadera (del pintor, es) el estudio concreto de la naturaleza". Unos días después, el 26 de mayo, vuelve a escribir; "yo insisto en esto: El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza". El problema fundamental con que se enfrenta Cézanne, es por tanto el de las relaciones con la naturaleza, es decir el problema radical de la representación (p). Y para ello, como se ha indicado antes, se plantea un determinado estudio de la naturaleza, que al menos en su primera fase, no estará basado en el conocimiento científico o técnico, sino en la mirada; "ver es concebir, y concebir es componer", había dicho a Léo Languier dos años antes.

Al margen de las posibles dificultades visuales derivadas de su avanzada edad- en el momento en que escribe esto tiene ya 65 años y su salud se resiente considerablemente- lo que el artista nos transmite aquí son al menos dos de las razones más elementales para la elección de la naturaleza muerta en su desarrollo de la pintura: la posibilidad de fijar el modelo natural que permita una mirada suficientemente prolongada como para buscar esa lógica de las cosas de la que constantemente habla el pintor, y en consecuencia la necesidad prioritaria de encontrar dicha lógica; el "misterio que el artista cree poseer".



46- P.Cézanne; *Nature morte, fruits, serviette et pot a lait*, 1879-1882. Óleo sobre tela 74x93 cm. Musée de l'Orangerie, París.

La naturaleza muerta es precisamente un estudio determinado de la naturaleza, o si se quiere, el estudio de determinada naturaleza, aquella que ha sido construida previamente por el artista en su taller (ver fig.41)- en base a elementos propios de la naturaleza más cotidiana, más

inmediata- pero aún mantiene los rasgos característicos de lo natural. Su elección, por tanto, nos permite interpretar algunas de las características de la concepción de lo natural en Cézanne.

En primer lugar la lógica que se pretende encontrar no es la de su ubicación, su interrelación o su uso- la lógica de la manzana es indiferente a su situación en el árbol, la mesa o el cuadro- sino aquélla que pertenece a las cosas en su experiencia en nosotros, y por tanto solamente podrá captarse en su realización como ya se ha dicho. Comparando estas manzanas con aquéllas de los bodegones barrocos, V.Bozal afirma; "Las frutas de aquellas piensan en la tela ... aluden a la vanidad de todas las cosas, a la temporalidad, a la prestancia social de los lugares en que representan ... Chardin, en medio, las pinta de tal modo que ese pensar desaparece; ahora son objetos comestibles ... pero todavía guardan ... referencia a su uso, incluso a modos sociales ... Cézanne da el último paso; pintarlas como los objetos materiales que son, pintar su materialidad, eliminando tanto aquel pensar como este uso³¹ .

El artista que es "dueño del modelo, y sobre todo de los medios de expresión", "cree poseer" esta capacidad de encontrar una lógica en la naturaleza, mediante la mirada, y para ello concibe un modelo según criterios propios del arte, en el que las características naturales de los objetos puedan mostrarse fuera de sus vinculaciones literarias históricas o

³¹ V.Bozal; *Los primeros diez años; 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1991, p.35.

sociales, e incluso de su uso (el criterio del desplazamiento del objeto artístico, posteriormente explicitado por Duchamp, está comprendido aquí en la naturaleza muerta como lugar en el que el objeto se desprende de dichas vinculaciones).



47- P.Cézanne; *Cinco bañistas*, 1879- 80. Óleo sobre lienzo.

Necesariamente esta relación con el objeto precisa de una mirada nueva, capaz de penetrar en la "materialidad" de las cosas, lo que se adapta perfectamente con la concepción de la visión desarrollada por el arte a lo largo del XIX, pero especialmente con los impresionistas, no como un registro, sino como una confrontación, que para Cézanne se entiende en el sentido de que "pintar no significa copiar servilmente el objetivo; significa captar una armonía entre abundantes relaciones, significa trasladarlas a una gama nuestra

desarrollándolas según una lógica nueva y original" ³², y en consecuencia se entiende que esta lógica se realiza, no se copia. El pintor no es una esponja que va succionando todo lo visible de su alrededor, sino aquél que "penetra en lo que tiene delante y persevera con la mayor lógica posible" ³³.

¿Cómo entender entonces este leer la naturaleza, este penetrar en las cosas que se tiene delante?. Por un lado, no se trata de "leer" o "penetrar" en cualidades dadas de los objetos, no se trata de "copiar servilmente" como Cézanne nos recuerda, pero por otro tampoco de proceder caprichosamente, según las "intangibles especulaciones" del pintor; "la búsqueda de novedades y originalidades es una necesidad falsa que apenas logra disimular la trivialidad y la falta de temperamento" ³⁴. Se trata de "leer" o "penetrar" en aquellas características que, aparentemente, no aportan nada teórico sobre el objeto, pero se nos manifiestan en la experiencia, en la sensación ³⁵. Pintar será por tanto "materializar las sensaciones propias" ³⁶.

³² Léo Languier, *Le dimanche avec P.Cézanne*; op.cit., p.38.

³³ Emile Bernard; *Paul Cézanne*, Artículo en "L'Occident", julio 1904. Op.cit., p.65.

³⁴ *Le dimanche avec Paul Cézanne*, op.cit.p.37.

³⁵ "Si Cézanne se propone *pintar la sensación* es justamente porque no se trata de pintar la cosa concebida como sub-stancia o como ob-jeto; hay que dar toda la razón al empeño típicamente filosófico por distinguir las cosas (substancias, objetos, id-entidades) de las sensaciones (diferencias, modificaciones); no en vano se dice que la sensación es una modificación (afección), una *modificación del sentido* ... los *objetos* (substancias, cosas, id-entidades) no existen mas que en y no son otra cosa que sus modificaciones, diferencias, accidentes, efectos ... lo que el pintor intenta pintar es justamente la modificación, no el objeto, la diferencia, no la identidad ... no pretende retratar solamente una *parte* ... sino la realidad total, pues aspira a mostrar que pintando las modificaciones se pinta *toda* la identidad". José Luis



48- P.Cézanne; *Nature morte a la commode*, 1883-1887. Óleo sobre tela, 71x90 cm. Neue Pinakothek, Munich.

2.4.2: Sobre la "sensación".

Cézanne se sitúa por tanto entre la especulación y la ilusión óptica para proponer para el arte una vía de relación con la naturaleza basada en la sensación. Rechaza por igual el concepto elaborado de las cosas procedente de la tradición y cargado de calificativos, anotaciones y condicionantes, y el capricho arbitrario y subjetivo del artista. Pretende la eliminación del lenguaje verbal heredado que rodea las cosas, y la construcción de un nuevo lenguaje

Pardo; *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Barcelona, Colección Delos, Ediciones del Serbal, 1991, ps.74 a 76.

³⁶ "Pintar al natural no supone copiar el objetivo, sino materializar las sensaciones propias ... Pintar significa registrar las propias sensaciones de color"; E. Bernard; *Paul Cézanne*, op. cit. p.63.

que surja de su experimentación en el arte. Plantea en consecuencia la sensación como fuente de conocimiento de las cosas, como elemento que vincula al sujeto con la naturaleza³⁷.

Lo fundamental de esta concepción es que hace abstracción de las supuestas propiedades de los objetos tanto como de la proyección de los sujetos en las cosas, para centrarse en el mecanismo de la relación con la naturaleza. En su carta de 20 de noviembre de 1878, pide a su amigo E. Zola que le dé su opinión acerca de la idea de la pintura como "un medio de expresión de la sensación". Cézanne repite en varias ocasiones que el pintor dispone de dos cosas, vista y cerebro, y que ambos deben ayudarse entre sí, "hay que procurar que se desarrollen mutuamente; la vista a través de la visión al natural, el cerebro a través de la lógica de las sensaciones organizadas que da los medios de expresión". En la relación de estos elementos se encuentra la clave de la nueva lectura de la naturaleza y el sentido que para Cézanne tiene la sensación, al menos en sus características generales. "Pienso

³⁷ Aunque las reflexiones de Cézanne no pudieron tener en cuenta las investigaciones posteriores de la genética estructural acerca del desglose de las sensaciones, parece conveniente señalar aquí la división propuesta por A.R.Luria (*Sensación y Percepción*. Barcelona, Ed. Fontanella, 1978, ps.29 a 33) y tomada del neurólogo W. Head, entre sensaciones *protopáticas* primitivas -"inseparables de los estados emocionales y que no reflejan con suficiente nitidez los objetos reales del mundo exterior" (en general gustativas y olfativas)- y las sensaciones *epicráticas* complejas -"que no son de carácter subjetivo y están separadas de los estados emocionales .. reflejan las cosas objetivas del mundo y se hallan mucho mas cerca de los procesos intelectuales complejos" (visuales y parcialmente auditivas), y que ambas "tienen distinta organización cerebral. Sus aparatos nerviosos centrales están situados a diferentes niveles". Y por tanto matizar que las sensaciones a las que se refiere el pintor, tienen que ver con este segundo grupo.

como veo, como siento- y tengo sensaciones muy fuertes"³⁸, había dicho en 1870, poniendo de manifiesto la interrelación de mirada, pensamiento y sentimiento.

De esta primera etapa en la que Cézanne habla de las sensaciones a las que se refieren sus pinturas en términos generales, es su *Nature morte a la bouilloire* (ver fig.42). En ella podemos apreciar algunos elementos característicos de la naturaleza muerta de los que hemos hablado anteriormente- como la posición del soporte de la escena en paralelo al plano del cuadro (que se manifiesta en todas las pinturas de esta época, muy especialmente en su *Nature morte a la pendule noir* que podemos ver en la figura 43), su ubicación en un espacio con incierta profundidad o la posición del paño en primer término- pero la característica mas sobresaliente, tiene que ver con ese cuchillo que descansa sobre el paño y junto a las cebollas en primer término del cuadro ³⁹. Efectivamente, la presencia de este utensilio hace que pensemos en una escena de cocina, en la preparación de una comida sobre una mesa en la que aparecen diferentes cacharros. El modelo hace referencia todavía a una

³⁸ John Rewald; *Un article inédit sur Paul Cézanne en 1870*, Arts (París), 21-27 julio 1954. Tomado de Lawrence Gowing; *The logic of organized sensations*, en Willian Rubin; *Cézanne: The late Work, Essays...* Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1977. Versión francesa *Cézanne: La logique des sensations organisées*. París, Macula, 1992, p.47.

³⁹ Curiosamente, el cuchillo en Cézanne estaría estrechamente vinculado a su forma de pintar y al desarrollo de su concepción colorista. Alrededor de 1865, al perecer por inspiración de algunas pinturas de Courbet, comenzó a construir sus cuadros en base a capas de pintura superpuestas y aplicadas con un cuchillo, de manera que la obra se estructura físicamente en base al color, podría decirse que se materializa mediante capas superpuestas de color. La presencia de un cuchillo en varias naturalezas muertas, incluso del periodo de su madurez, podría tener un sentido simbólico relacionado con esta práctica. Puede verse a este respecto; *Ibidem*, ps. 12-13.

cierta utilidad de las cosas, y las sensaciones a las que nos estamos refiriendo, son aún sensaciones generales de cada objeto, de su forma, del material del que están hechos, de su utilidad, e incluso -teniendo en cuenta las características de los elementos que aparecen en la escena- del tipo de propietario al que pertenecen.



49- Paul Cézanne; *Nature morte au panier*, 1888-90. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. París, Musée d'Orsay.

Y en consecuencia, la pintura todavía se aprecia vinculada a estas connotaciones de los objetos; demasiado vinculada a la forma "natural" realizada mediante el dibujo, el color se encuentra aún atenazado entre los blancos del brillo y los negros de los contornos. La conjunción entre expresión y naturaleza a través de las sensaciones está todavía a falta de algunos elementos claves.

En *Pommes vertes*, de 1873 (ver fig. 44), todavía podemos ver esta ligazón con la utilidad manifiesta de las

cosas. En este caso con sus cualidades específicas, con la corporeidad y la carnosidad de las manzanas, que la modificación del punto de vista, y la exageración del plano en el que descansan, hace aún más evidente.

En una segunda fase Cézanne insistirá en la importancia de la contemplación en la conformación de las sensaciones, y de esta época son sus abundantes citas acerca de la necesidad de atender, de mirar, de "leer la naturaleza", (teniendo en cuenta la relación de este "leer" con la "sensación" de la que se viene hablando). Sin embargo, a diferencia de la mirada pormenorizada del bodegón del XVII, el objetivo de esta contemplación no es el conocimiento de las cosas, de sus componentes ni sus cualidades, sino la representación plástica; "busca las fuerzas que se expresan en la sensación y que no son inmediatamente accesibles al impacto empírico, que pasan desapercibidas" ⁴⁰.

En realidad, no se trata de prescindir de aquella mirada -"la óptica que se desarrolla en nosotros a través del estudio nos ayuda a ver", escribe a E. Bernard en octubre de 1905- lo que se propone es ir más allá de la mirada estudiosa y milimétrica, a través de la sensación y completándola con la imaginación, con la expresión. Para Cézanne "el artista no percibe directamente todas las relaciones, las siente" ⁴¹. Y es aquí donde la confluencia -el desarrollo mutuo, dirá Cézanne- de vista (conocimiento), y cerebro (expresión, imaginación) adquiere su verdadero sentido.

⁴⁰ José Luis Pardo, op. cit., p.96.

⁴¹ M.Doran, op.cit., p.38.

Y este desarrollo mutuo debe supeditarse a la obra de arte, a la pintura. Léo Languier atribuye a Cézanne la idea de que "una inteligencia que organice poderosamente es la mas preciosa colaboración de la sensibilidad para la realización de la obra ... el arte es una adaptación de las cosas a nuestras necesidades y a nuestros gustos". Por un lado, la naturaleza muerta sirve precisamente para esto, para adecuar las cosas a nuestro trabajo artístico, a las necesidades plásticas, y por otro, esta idea de adaptación de las cosas concuerda perfectamente con las preocupaciones plásticas del pintor en esta época.

La *Comode* (ver Fig. 48) es un bodegón realizado entre 1883 y 1887. La posición de los elementos sigue siendo paralela al plano del cuadro pero en este caso percibimos dos variaciones formales de importancia; la sustitución del fondo indiferente por elementos reconocibles, y la elevación del punto de vista- que ya se apuntaba en *pommes vertes* o en *nature morte, fruits, serviette et pot a lait* (ver figs. 44 y 46)- lo que hace que dicho fondo se venga hacia delante, hacia el plano del cuadro.

Sin embargo, la alteración más significativa se refiere a la composición del modelo; a pesar de los elementos con los que ha sido elaborado, ya no estamos ante ninguna escena doméstica, sino ante una composición construida con diversos objetos pero *para ser pintado*. Fuera de esta utilidad -la de convertirse en pintura- carece de sentido la elección de los objetos, su ubicación en ese espacio, su posición

forzada. Por si cabía alguna duda, su título hace referencia a uno de los elementos del fondo, que plásticamente pasaría casi desapercibido si no fuera por su influencia determinante en la composición -como elemento que cierra el espacio en profundidad, comprimiendo la imagen y alterando completamente la perspectiva del conjunto- prescindiendo de la descripción de los elementos del primer plano.

Esta supeditación a una lógica pictórica, se ve reforzada por algunas alteraciones formales en la composición, en especial aquéllas que se refieren a la perspectiva. Cada elemento responde a un punto de vista que no coincide con el de los demás; la mesa se ve desde arriba- aunque su extremo izquierdo no se encuentra alineado con el derecho- el azucarero de frente, el plato de manzanas inclinado y en una posición forzada, el tarro verde está visto desde arriba en su boca y de frente en su base.

Sin embargo en el cuadro todos los elementos funcionan perfectamente, están correctamente apoyados, cada uno con su solidez olástica determinada- al igual que en otras pinturas posteriores como *nature morte au pannier* (fig. 49) o *nature morte avec curtain* (fig. 50), parece como si las frutas no tuvieran el peso de los demás elementos, y flotaran por el aire, mientras los paños blancos por el contrario forman cuerpos escultóricos pesados, y sin embargo actúan en conjunto de forma convincente, incluso podría decirse que forman juntos una estructura, que se sustentan entre sí. En el caso del quebrado tablero de la mesa, o del escultórico paño que la cubre parcialmente, su irregularidad y su rigidez se deben a

necesidades plásticas y por tanto son irrelevantes para el cuadro ⁴². La sensación de la que parte el pintor se ha traducido a formas plásticas, prescindiendo de cualquier otra consideración de los objetos, y precisamente por eso se nos aparecen como objetos pintados en toda su consistencia.



50- Paul Cézanne; *Nature morte avec curtain, jugs, compotier*, 1893-94. óleo sobre lienzo.

⁴² Esta misma disparidad de puntos de vista para un mismo cuadro ha sido resaltado por la crítica de arte en referencia a diversos bodegones de la época barroca, y puede apreciarse por ejemplo en los platos del *Bodegón con jarras* de Zurbarán (fig. 34), o en los diversos utensilios de la *Vieja friendo huevos* de Velázquez.

En lo que se refiere a Cézanne, quizás una de las mas sencillas y llamativas aplicaciones de este principio la encontramos en *Tasse, verre et fruits* (ver fig. 45), lo que llevado a composiciones más complejas, da como resultado obras como *Cinco bañistas* (ver fig. 47), pintura realizada entre 1879 y 1880, y en la que dos de las figuras representadas aparecen inmersas en el agua en una posición imposible, prácticamente seccionadas de medio cuerpo, para servir a la composición del cuadro que "exige" esta alteración.

Un análisis de las alteraciones introducidas por P. Cézanne en sus composiciones, puede verse en: Erle Loran; *Cézanne's composition, Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

En julio de 1904, Bernard pone en boca de Cézanne la siguiente afirmación; "Leer la naturaleza significa verla bajo el velo de la interpretación a través de manchas de color que se suceden siguiendo una ley de la armonía. Estos grandes tintes se analizan así por las modulaciones. Pintar significa registrar las propias sensaciones de color"⁴³. Aunque desde 1877 el color es para Cézanne "el principal agente de definición en el arte", no es hasta finales de los 90 que explicita esta identificación entre la sensación y la construcción del cuadro, en base al color. Sus últimas cartas insisten una y otra vez en este carácter plástico de sus sensaciones, incluso llega a hablar de "la comprensión de la naturaleza desde el punto de vista del cuadro" ⁴⁴.

No se trata ya por tanto de sensaciones abstractas o generales de las cosas, y tampoco únicamente de adecuar las sensaciones a la pintura, sino de tener *sensaciones de color*; se trata de ver la naturaleza con ojos de pintor, de aquél que tiene que "materializar" esas sensaciones en un cuadro en base a la aplicación de manchas de color.

Esta coincidencia entre sensaciones plásticas y sensaciones de color llevará a Cézanne a prescindir de algunos

⁴³ Cézanne agradece por carta el 25 de julio lo que Bernard ha escrito sobre él en este artículo, insistiendo sobre el contacto con la naturaleza y la necesidad de concentrarse en el trabajo pictórico, con lo que debemos interpretar que se identificaba con esta y otras opiniones recogidas en el escrito mencionado. Ver op. cit. ps.55 a 77.

⁴⁴ *Carta 7*, viernes, 1905. Op. cit. p.74. En la carta enviada el 12 de mayo de 1904, decía; "El estudio real y prodigioso que tenemos que emprender es la diversidad del cuadro en la naturaleza". Op. cit., p.53.

de los aspectos compositivos y formales que todavía le mantenían ligado a la "lógica de las cosas" y no a la "lógica de las sensaciones organizadas". La construcción por *planos de color* y la consiguiente preocupación por los problemas de la delimitación de los objetos en la pintura, provienen de esta mirada.

En *fruits et cruchon* (fig. 51) ya se puede observar esta variación hacia la lógica de las sensaciones, pero será sobre todo a finales de los años 90, cuando Cézanne realizará una serie de naturalezas muertas en las que se percibe claramente esta nueva visión de las cosas como conjunto de colores. *Pomes et oranges* (ver fig. 52) presenta una composición casi geométrica, decididamente fuera de cualquier perspectiva lógica, y desde luego ajena a cualquier posición "natural" de las cosas. Los elementos se entrecruzan según zonas de color, el paño blanco se prolonga en el frutero, el fondo se confunde con la mesa o el otro paño de flores. El cuadro lo forman tres grupos de color; naranjas y manzanas de colores vivos por un lado, frutero y paño blanco por otro, y el soporte de ambos compuesto por el fondo, el paño de color pardo y la mesa. La jarra es un elemento realizado por colores de los tres grupos, y que sirve de nexo de unión entre ellos. Por encima de cualquier otra consideración, la pintura se nos aparece definitivamente como construcción de colores.

En *Nature morte au rideau et au pichet a fleurs* (fig. 53), ó en *Nature morte avec pommnes et pêches* (fig. 55) esta concepción se hace aún mas evidente. El color de los frutos ha perdido su anterior preponderancia, en beneficio de

la tonalidad colectiva del cuadro; soporte, fondo y elementos accesorios, han sido virados al gris azulado y por tanto unificados. Y, a pesar de la perspectiva forzada de la mesa, y de los contradictorios puntos de vista, o precisamente por esto, el fondo se vuelca hacia el espectador, y los elementos de la composición aparecen en toda su corporeidad, en la superficie del cuadro.

El papel mediador desempeñado por la jarra en el cuadro anterior, sigue manteniéndose, y el escultórico paño blanco, por un lado concentra la luz en un primer término, remarcando su voluntad de invadir el espacio del espectador, y por otro sitúa al conjunto de la pintura, pero especialmente a los frutos, fuera de cualquier relación con su temporalidad, su utilidad o incluso su posible función decorativa; solos, tal como son para la mirada, como manchas de color.



51- P.Cézanne; *Fruits et cruchon*, 1890-1894. Óleo sobre lienzo, 36x46 cm. Museum of Modern Art, N.York.



52- P.Cézanne; *Pommes et oranges*, 1895-1900. Óleo sobre tela, 74 x 93 cm. París, Musée d'Orsay.

"De Cézanne aún quería decir que nunca se había visto antes hasta qué punto la pintura acontece en los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente. Su trato mutuo, eso es toda la pintura"⁴⁵. Efectivamente, ver la naturaleza "a través de manchas de color", conduce a una pintura estructurada en base a contrastes, en la que la modulación del color -y no la delimitación, el modelado- hace la forma. En consecuencia "no hay línea, no hay modelado, no hay mas que contrastes ... cuando el color alcanza la riqueza, la forma alcanza la plenitud ... la forma y el contorno de los objetos nos vienen dados por las oposiciones y los contrastes que se derivan de sus coloraciones particulares".

⁴⁵ R.M.Rilke; *Cartas sobre Cézanne*, op.cit, p.56.

No es extraño por tanto que Cézanne se sienta vinculado a toda la tradición colorista veneciana, y a aquellos que a través de la naturaleza muerta investigaron el desarrollo de una pintura basada en el color.

Cézanne traduce estas propuestas entre 1900 y 1906 en su serie de *Las bañistas* (comenzadas en 1895, 98 y 99, y actualmente en Merion, Fund.Barnes; Londres, National Gallery-ver fig. 54- y Filadelfia, Ph.Museum of Art), en las que, al margen de otras muchas consideraciones, puede apreciarse una relación con el motivo completamente accesoria (cuyo exponente más claro está en las proporciones y perspectiva de las figuras), y una atención a las características propias de la pintura y de sus necesidades, basadas en zonas coloreadas por encima de cualquier otra consideración.

En el cuadro, el color sustituye al objeto en la medida en que "una cosa es cosa porque, nos diga lo que nos diga, nos lo dice con la misma organización de sus aspectos sensibles. Lo real es este contexto en el que cada momento no solo es inseparable de los demás, sino, de alguna manera, sinónimo de los demás, en donde los aspectos se significan uno a otro en una equivalencia absoluta ... La cosa es este género de ser en el que la definición completa de un atributo exige la del sujeto entero, y en el que, por consiguiente, el sentido no se distingue de la apariencia total"⁴⁶. El color por

⁴⁶ "No son únicamente los caracteres geométricos los que se confunden con el color. El sentido mismo de la cosa se construye bajo nuestros ojos, un sentido que ningún análisis verbal puede agotar y que se confunde con la exhibición de la cosa en su evidencia. Cada toque de color que Cézanne pone debe, como E.Bernerd dice, contener el aire, la luz, el objeto, el plano,

tanto abre y tira del engranaje que hace que "el sentido mismo de la cosa se construya bajo nuestros ojos".



53- P.Cézanne; *Nature morte au rideau et au pichet à fleurs*.1898-1899. Óleo sobre tela, 54.7 x 74 cm. San Petersburgo, Musée de l'Ermitage.

2.4.3: Acerca de la "realización" ⁴⁷.

Realizar es para Cézanne concretar las sensaciones de color en un cuadro, mediante una determinada estrategia

el carácter, el dibujo, el estilo": M.Merleau Ponty; *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Edicions 62 s/a, 1975, ps. 336-337.

⁴⁷ "Réalisation" es la palabra empleada por Cézanne para referirse a dos tipos diferentes de actuaciones; por un lado la *satisfacción de los deseos* que está relacionada con el placer de encontrar "las fórmulas" apropiadas al trabajo pictórico, y por otro la *réalisation sur nature* que tiene que ver con la *aplicación* de las sensaciones en la pintura. En este trabajo nos referimos a esta segunda interpretación, que ha sido traducida al castellano como *realización* y como *materialización*, y mantenemos el primero de ellos por respetar al máximo posible la terminología del pintor. Sobre este particular puede consultarse; Lawrence Gowing, op, cit. ps.49 a 56.

pictórica, en general basada en la construcción de planos de color. Es por tanto, por un lado, hacer visibles dichas sensaciones, lo que no debe entenderse como imitación, ni siquiera en lo referente a las sensaciones del artista, sino en todo caso como *registro* ⁴⁸.

Y por otro lado, como ya se ha dicho anteriormente, este concretar debe entenderse también como *hacer real* el objeto de que se trate, en la medida en que a la cosa hay que hacerla sensible en la experiencia, en este caso en la pintura, huyendo de toda especulación⁴⁹.

Pero, ¿cómo vincular estas dos características; por un lado "registrar"- lo que aparentemente supone adoptar una actitud pasiva ante el objeto- y a la vez "hacerlo real" -es decir, tomar una posición activa?.

Para Cézanne, en un primer momento se trata de mirar la naturaleza con ojos de pintor, pero teniendo en cuenta que "ver al natural significa *precisar el carácter de nuestro modelo*", es decir aquello que hace al objeto tener no solo apariencia sino consistencia de objeto. Cuando se refiere a "dejar que la naturaleza hable" debe entenderse por tanto en este sentido. Es lo que R.M.Rilke llama "lo convincente, el

⁴⁸ El término *registrar* lo emplea E.Bernard en contraposición al de *copiar*, al "reproducir algunas opiniones de Paul Cézanne" en su ensayo sobre el pintor, en L'Occident de julio de 1904: "Pintar al natural no supone copiar el objetivo, sino materializar las sensaciones propias ... Pintar significa registrar las propias sensaciones de color".

⁴⁹ En su carta de 25 de julio de 1904, Cézanne muestra hasta qué punto participaba de esta idea al afirmar, "lamento que no podamos estar juntos, pues no quiero tener razón teóricamente, sino al natural".

hacerse cosa, la realidad que, gracias a su propia vivencia del objeto, llega hasta la indestructibilidad", una realidad que se hace, y que por tanto también puede entenderse como la "evolución hacia el decir objetivo"⁵⁰.

En la primera fase de la actividad artística, "la tesis que hay que desarrollar consiste ... en dar la imagen de lo que vemos, olvidándonos de todo lo que haya aparecido antes de nosotros"⁵¹, es decir, eliminar todo juicio sobre la cosa, liberar al motivo de todo calificativo, de toda historia, de toda proyección del sujeto, para simplemente decirlo, pintarlo.

Para ello será necesario organizar estrategias de retirada del sujeto y de aislamiento de la cosa. La naturaleza muerta favorece ambas propuestas al eliminar los recuerdos de los objetos, al estar "maravillosamente ocupadas de si mismas", al adentrarnos en otro mundo, el de las relaciones pictóricas.

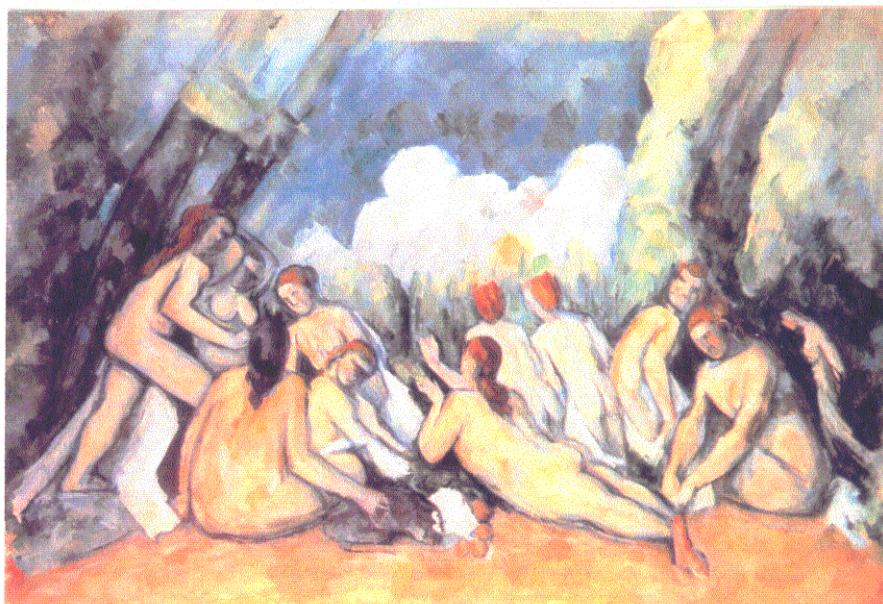
Y por otro lado será necesario acudir a la naturaleza con una cierta actitud de humildad, de forma que podamos sentir en ella algo no contaminado, algo primitivo, porque "hoy tenemos la vista algo cansada, engañada por el recuerdo de mil imágenes" y para enfrentarse a la naturaleza sin tapujos hay que "ver como un recién nacido" ⁵². La mirada

⁵⁰ Cartas del 9 y 19 de octubre de 1907 respectivamente. *Cartas sobre Cézanne*, op.cit. ps.33 y 52.

⁵¹ Carta a E.Bernard de 23 de octubre de 1905.Op.cit., p.75.

⁵² Jules Borély, *Cézanne en Aix*, 1902. Publicado en "L'Art Vivant, 1926. Tomado de *Sobre Cézanne*, op.cit. p.45.

surge de esta relación entre el sujeto y la cosa, no tiene una dirección, sea ésta del objeto al pintor o viceversa, sino que se entiende que las cosas están impregnadas de sensaciones y las miradas prendidas en los objetos.



54- Paul Cézanne; *Grandes bañistas*, 1898- 1905. Óleo sobre lienzo, 130 x 193 cm.Londres, National Gallery.

Ver es concebir y componer, todo ello interrelacionado, porque "el artista no apunta sus emociones del mismo modo que el pájaro modula sus sonidos; el artista compone"⁵³, y por tanto genera una actividad con los elementos que constituyen el motivo, cuyo resultado es una determinada mirada pictórica. La obra se convierte así en una "pizarra en donde un geómetra busca la solución de un problema"⁵⁴, y en este sentido habrá que entender ese "registrar" cezanniano del que se habla.

⁵³ Léo Larguier, op.cit. p.36.

⁵⁴ R.P.Rivière- J.F.S.Schneerb; *El taller de Cézanne*. "La Grande Revue", 25-dic.-1907: Tomado de M.Doran, op.cit., p.129.

Los objetos representados de Cézanne sólo pueden entenderse como "objetospintados", no intentan confundirse con esta o aquélla cosa, no tienen una u otra utilidad, son pintura. El pintor "se volvió hacia la naturaleza y supo reprimir su amor por cualquier manzana, depositándolo para siempre en la manzana pintada"⁵⁵. Su carácter de naturaleza muerta facilita esta comprensión porque en su composición las cosas ya aparecen como ordenadas para ser pintadas, y no para otro tipo de utilidad.

Pero esa misma presencia de las cosas las aleja de la naturaleza y las convierte en la representación (p) de una representación realizada con objetos y cosas. En ellas, la naturaleza, aquél concepto de naturaleza que es, ha muerto. Por lo que ahora, podemos decir que no se trata ya de descubrir las cosas ni tan siquiera los acontecimientos sino mas bien de exponer una forma de ver y de plasmar esa mirada por parte del artista.

La naturaleza ha servido como punto de arranque para la pintura, pero en la medida en que ésta se ha desarrollado, ha ido diluyéndose. El pintor conoce perfectamente esta condición de su motivo; la pintura es un equivalente que funciona en paralelo a la naturaleza, "la imagen es un producto, no de un acto de voluntad, sino de un proceso .. análogo al automatismo de la naturaleza".

⁵⁵ R.M.Rilke, Carta del 13 de octubre de 1907.Op.cit.,p.42.

De ahí su afirmación, recogida por Maurice Denis; "busco mientras pinto". La pintura va buscando su propia autonomía en contraposición con el motivo, y en su realización va liberándose de los objetos y cosas a los que en un principio atendió, para fijarse cada vez más en sus propias necesidades, en su propia autonomía. La actividad del artista se emancipa del motivo en la medida en que pinta, que crea una nueva realidad formal, un nuevo objeto, o si se quiere una nueva naturaleza- en este caso, muerta- que ha sido elaborada a partir y sobre ella, y al final, a pesar de ella.

No se trata de transformar las sensaciones naturales en formas de color, es decir, de imaginar equivalentes de las cosas y trasladarlas al lienzo, sino de "realizar esa parte de la naturaleza que al saltarnos a la vista nos da el cuadro", es decir, experimentar, hacer, según las propias necesidades que la pintura manifiesta en la medida en que se hace.

Materializar o realizar no es por tanto copiar, sino registrar; no es tampoco imaginar, sino experimentar. Corresponde a una concepción de la pintura que tiene que ver con el registro de las experimentaciones, con la *producción* de realidad⁵⁶. Por eso la naturaleza muerta, tanto en el proceso de construcción del motivo, como en el de elaboración de un

⁵⁶ De hecho, la similitud entre los conceptos de *realización* de Cézanne y *producción de realidad* de Conrad Fiedler parece evidente, como puede comprobarse en *El origen de la actividad artística* de este último: "El arte no tiene que ver con figuras que encuentra antes de su actividad e independientemente de ésta, sino que el principio y el fin de su actividad se basa en la creación de figuras que sólo alcanzan su existencia gracias a ella". Un análisis sobre algunas de esas correspondencias puede verse en: Werner Hofmann; *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Ed. Península, 1992, ps. 185 a 207.

sistema de representación propio, es consustancial a este empeño de Paul Cézanne.

2.4.4: Los medios expresivos propios del arte.

La propuesta de Cézanne conduce paradójicamente de la naturaleza a la pintura, de las sensaciones del sujeto en relación a las cosas a las sensaciones de color, y de estas a la autonomía del arte. Se pasa de los contenidos "objetivos" a los "formales" y por tanto de la utilización de signos "naturales" a la comprensión de estos como "artificiales". De ahí a la propuesta de realización de realidades formales autónomas no hay mas que un pequeño paso.

La naturaleza muerta, que había sido fundamental en la estrategia de desvinculación del "pensamiento literario", y en la elaboración y desarrollo de un lenguaje propio del arte, vuelve a ser el eje central también ahora, en la investigación de Cézanne. El paso de una naturaleza muerta descriptiva, reflejo del modelo natural, a una sistemática basada en necesidades plásticas y "paralela" al motivo, plantea abiertamente la existencia de criterios formales no apoyados en objetivos, y pone en primer término el problema de la pintura como *lenguaje plástico*.

En Cézanne confluyen dos características hasta entonces contradictorias; por un lado se declara un "primitivo" y sus reflexiones y sus obras van encaminadas hacia la manifestación de las cosas sin intermediación, y por

otro, reclama un nuevo lenguaje pictórico que aunque en un principio haga coincidir con la sensación de la cosa, como se ha dicho, termina por desembarazarse de ella, reclamando su propia autonomía, a pesar de su relación con unos u otros objetos.



55- Paul Cézanne; *Nature morte avec pommes et pêches*, 1905. Óleo sobre lienzo. París, Musée d'Orsay.

Esta posición corresponde a toda una situación en la que la pintura plantea desde diversas estrategias la necesidad de un "arte puro" y por tanto una cierta autonomía formal en relación con las cosas, o incluso en las posiciones mas radicales, que en muchos casos toman el trabajo de Paul Cézanne como referente, un arte cuya "única meta es disponer sobre una superficie dada las líneas y los colores de forma que logre fascinar a los ojos, hablar al espíritu, crear en

fin, por medios puramente plásticos un lenguaje, o más bien, encontrar el lenguaje universal"⁵⁷.

En su búsqueda de un lenguaje que deje hablar a los objetos, Cézanne inventa un nuevo espacio pictórico- que posee ciertos elementos característicos como la distinción entre *tableau* y *peinture*, la reelaboración plástica del espacio pintado, la modulación y estructuración en base a planos cromáticos, la recomposición geométrica de las formas naturales- y haciéndolo abre una crisis radical en los fundamentos pictóricos precedentes y da un paso que se demostrará fundamental en el desarrollo de un lenguaje artístico autónomo.

El papel desempeñado por la naturaleza muerta en la reflexión plástica, en cuanto a la desvinculación del tema en la producción artística, la construcción del motivo desde el punto de vista plástico, la superposición de espacios en la representación (p), o la propia construcción de la imagen- incluso dentro de la producción pictórica del mismo Cézanne- ha sido fundamental para este desarrollo posterior.

⁵⁷ "Le but unique est de disposer sur une surface donnée les lignes et les couleurs de façon à charmer les yeux, à parler à l'esprit, à créer enfin, par des moyens purement plastiques un langage, ou plutôt à retrouver le langage universel ... Qu'une tradition naisse à notre époque- ce que j'ose espérer- c'est de Cézanne qu'elle naîtra": Paul Sérusier, citado por Lionello Venturi en *Cézanne*, Gêneve, Skira, 1978, p.35.

2.5: EL NUEVO SENTIDO DE LA REPRESENTACION-EL DESPLAZAMIENTO DEL MOTIVO.

2.5.1: Introducción.

Maurice Denis había escrito su famosa primera reflexión *Hacia un nuevo orden clásico*, en la que se realizaba una definición que precisamente por su sencillez, poseía una gran carga reflexiva, y que decía así; "Recordemos que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, un desnudo de mujer, o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores agrupados con un cierto orden" ⁵⁸. No es extraño pues, que siguiendo el desarrollo del lenguaje pictórico propuesto por Cézanne, en mayo de 1910 Braque entienda la belleza de la pintura "en términos de volumen, de línea, de masa, de peso" ⁵⁹ y no ya en el parecido ni tan siquiera en la referencia a la belleza natural del modelo; algunos elementos de éste se han tomado como punto de partida para ser posteriormente reclasificados, reordenados, alterados en su estructura, reinventados hasta casi perder su procedencia, supeditándolos al lenguaje plástico que es quien establece sus propias necesidades al margen del referente primitivo.

La crisis y posterior modificación del concepto de modelo, ha traído consigo lógicamente la de todos aquellos

⁵⁸ - M.Denis; *Teorías: Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico*, Buenos Aires, Librería y Editorial "EL ATENEO".

⁵⁹ - Revista *The Architectural Record*, N.York, mayo de 1910, p.405.

elementos que lo conformaban, y ha desplazado la mirada hacia los que ahora constituyen el nuevo concepto de *motivo*. Las características del motivo, ponen en el centro de la realización plástica la reflexión sobre su propia capacidad significativa, y por tanto prescinden radicalmente de lo narrativo como algo añadido y completamente secundario en un primer momento, y posteriormente incluso como algo indeseable.

En la medida en que el arte se pregunta por su propia capacidad de formar imágenes, y considera a estas como construidas y no dadas, vuelve la mirada a los componentes de su propia actuación. Así se entenderá como algo natural la inclusión en la pintura, por Picasso y los cubistas primero o por los futuristas, de elementos externos a ella; periódicos, maderas, recortes, ilustraciones, vendrán a acompañar a la pintura por necesidades de ésta y de su elaboración, introduciendo de paso en el cuadro fragmentos de cosas que solamente se semejan a si mismos, pero que en su ubicación entre, y su relación con otros, se convierten en un nuevo elemento elaborado y adquiere un carácter simbólico. El juego de fragmentos de realidad y referencias a la realidad supone una reelaboración de ésta según las exigencias del artista y la obra de tal forma que el desplazamiento desde el modelo hacia la pintura -el motivo, ha dado un paso definitivo en paralelo al desplazamiento de la referencia de las cosas a la muestra de las cosas.

El cuadro cubista se mostrará así, evidentemente, como una superficie de planos sobre planos, de signos organizados según una lógica artística- como lenguaje.



2.5.2: Del motivo visual al motivo intelectual.

Apollinaire había definido el cubismo como "el arte de pintar nuevas entidades con elementos extraídos, no de la realidad de la visión, sino de la realidad del conocimiento", "lo que distingue al cubismo de la antigua pintura se basa en que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que intenta elevarse hasta la creación" ⁶⁰, con lo que llamaba la atención sobre el desplazamiento del referente del objeto o la cosa tal como se nos presenta a través de la mirada, a lo que llama "la realidad interior" entendida como la construcción que de ella hemos realizado mediante un proceso complejo en el que entran a formar parte además de la visión y la contemplación, la intuición, la definición, los conocimientos, las sensaciones, las propias imágenes acumuladas ⁶¹. La afirmación de Apollinaire, o aquella otra de Picasso; "me preguntaba si acaso no era necesario representar los hechos tal como se los conoce, más que como se los ve", matizada posteriormente por; "no hay arte abstracto, siempre hay que

⁶⁰ - La primera cita corresponde a : G.Apollinaire; *Les commencements du cubisme*, en la Revista *Le Temps*, París 14 de octubre de 1912. La segunda a : *Les peintres cubistes, Meditations Esthetiques*, París 1913, tomada ésta de :*Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1994.

⁶¹ - "El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando, en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona (...) El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es; un cuadro- una irrealdad. El expresionismo, el cubismo, etc., han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas"; José Ortega y Gasset; *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe- Colección Austral, 1987, ps.78-79.

empezar por algo y todas las cosas se nos aparecen como figuras"⁶², indican la persistencia del referente, de la misma manera que la diferencia y el desplazamiento de su carácter. Si el "motivo" suponía ya una cierta disolución y desestructuración del modelo, lo que plantean los cubistas es la sustitución del motivo visual de Cézanne por el motivo concebido conscientemente.

Picasso proclama : "Todos sabemos que el arte no es verdad. El arte es una mentira que nos permite alcanzar la verdad, por lo menos la verdad que nos es dado conocer", por tanto vienen a decir que si disponemos de conocimientos, información y convenciones -no solamente pero si fundamentalmente visuales, acerca de las cosas y sabemos que éstos distorsionan nuestra percepción del motivo hasta reorganizarlo, hasta hacerlo mentira, hagámoslo consciente y claramente y refirámonos directamente a éstos conocimientos. Es decir, conocedores de la falsedad de la representación utilicemos el modelo construido por nuestras concepciones, y mediante un método pictórico construyamos un nuevo objeto llamado cuadro, contiguo a la naturaleza y a las cosas con las que se relaciona a través de los conocimientos de su creador/artista, pero no dependiente de ésta. El cuadro es pues evidentemente un objeto con un determinado funcionamiento interno que muestra además un cierto procedimiento de realización y unas ciertas relaciones simbólicas que lo hacen entendible para el espectador. Es una construcción pictórica que parte de una selección de elementos que corresponde al artista según un determinado método analítico en confrontación

⁶² - Tomado de; J.Charpier y P.Seghers; *L'art de la peinture*, París, E.Seghers, 1957.

con el objeto. Se tratará en consecuencia de establecer estos elementos básicos con lo que podamos elaborar la pintura, y para ello Cézanne ya había señalado a las formas geométricas elementales.

Nuestro conocimiento acerca de las cosas compone un determinado motivo en nuestra cabeza, y la nueva concepción de las cosas nos da los elementos para su organización en el cuadro. Ya no hay correspondencia imitativa con la visión de la realidad porque ésta ha dejado de ser concebida como modelo, lo que se imita ahora es la idea de las cosas formada por la mente conforme a un nuevo código pictórico; el que corresponde a esta concepción. No es extraña, por tanto, la convergencia del cubismo con el arte africano que aborda su obra según las ideas que posee del tema y de las formas y costumbres que las relacionan, según una relación mental con los objetos, y por tanto su apropiación a través de las máscaras o la estilización y descomposición en planos de las figuras.

A pesar de trabajar en la visualidad, o precisamente por ello, los cubistas han planteado un desplazamiento del *motivo visual* al *intelectual* que será determinante para el arte a partir de ese momento. El motivo ya no es algo externo ni tan siquiera como referencia primera o como inicio del proceso pictórico, sino algo que se tamiza en el pensamiento, que concibe la mente del pintor. La modificación es tan radical que ni siquiera pretenderán como antes Cézanne sustituir su denominación; hablarán indistintamente de modelo

o motivo porque de lo que se trata es de descomponerlo totalmente para luego re-elaborarlo.

Braque al referirse a los fragmentos de realidad-collages de diversa índole o elementos tridimensionales que se adhieren a la pintura⁶³, pone de relieve el hecho de que "son creados por la mente , capaces de constituir una de las justificaciones para una nueva figuración del espacio", es decir que incluso aquellos elementos o fragmentos que provienen de la realidad y son trasladados al cuadro deben entenderse únicamente como configuradores de aquél modelo que se ha concebido por el artista, porque " no hay otra certeza que la de lo que concibe la mente" ⁶⁴.

Este desplazamiento se ha realizado como se ha dicho ya, en paralelo con el que va de la semejanza de las cosas a la muestra de éstas. La apropiación de lo real y su inclusión en la obra de arte no deja de ser en sus comienzos una reelaboración en tanto se incluyen dentro de un determinado trabajo como elementos de éste y en relación con otros del carácter que sean. Pero a propósito de esto conviene resaltar en primer lugar que el proceso de sustitución del modelo por su concepción viene acompañado y en cierta medida equilibrado por el que va de la referencia de la realidad a la *presencia*⁶⁵ de ésta -aunque bien es cierto que la inclusión de lo real en el contexto artístico supone una reelaboración y por tanto una

⁶³. Para un desarrollo más pormenorizado de la importancia de los collages en la transición del objeto representado al presentado, puede verse el Cap. 3.4 de ésta Tesis.

⁶⁴ - G.Braque; *Pensées et réflexions sur la peinture*, en la Revista *Nord-Sud*, París, dic.1917.

⁶⁵. Los conceptos de presencia y presentación y la relación entre ambos, se analizan en los Cap. 3 y 4 de ésta Tesis.

nueva referencia. Y en segundo lugar, que la presencia de dichos fragmentos supone una apropiación de éstos, un desplazamiento de su contexto -anónimo en el sentido artístico- al lugar del arte y por tanto una muestra de ellos, un hacer que se vean de otra manera. Los conceptos de las cosas toman forma pictórica y en relación con aquellos elementos cotidianos -curiosamente *lejanos* e *invisibles* para la práctica artística- se nos muestran de pronto de otra forma, aparecen ante nosotros, se hacen *visibles* para el espectador.

Cuando en 1920 Paul Klee afirma que "el arte no reproduce lo visible, sino que hace que algo sea visible"⁶⁶, está confirmando esta idea del arte como marca, como orientación de la mirada, como indicador o *presentador* de cosas, como alquimia que transforma lo invisible en visible, mas que como reproductor, recreador o representador de ellas.

La propia lógica del proceso reflexivo del arte acerca de los problemas de la relación con el modelo llevarán a Klee a dar un paso más en su desplazamiento ;"el grafismo induce fácilmente y con motivo a la *abstracción*. La condición esquemática y fabulosa del carácter imaginario existe por de pronto y a sí mismo se exterioriza con gran precisión" ⁶⁷. Es decir el motivo/concepto está anunciando, a la vez que dando paso, a la *abstracción*. Apollinaire había hablado ya de

⁶⁶. Paul Klee; *Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, p.28: Tomado del Catálogo de la exposición *Paul Klee*, Madrid, Fundación Juan March, marzo-mayo 1981, p.5.

⁶⁷ - Ibidem.

"*cubismo instintivo*, arte de pintar composiciones nuevas extraídas no de la realidad visual, sino de lo que sugiere al artista el instinto y la intuición" y que tiende desde hace tiempo hacia "composiciones nuevas con elementos enteramente creados por el artista y dotados por el de una poderosa realidad" ⁶⁸.

2.5.3: La *naturaleza interior* como motivo abstracto.

El paso del motivo concebido conscientemente, al motivo concreto -o abstracto como será denominado después- era pues un camino lógico. Kandinsky ve un cuadro de Claude Monet en la exposición francesa de Moscú, y se conmueve por la fuerza de la pintura sin acertar a reconocer un "montón de heno" hasta no leer el título en el Catálogo. El resultado es inmediato; se le desacredita completamente "el objeto como elemento necesario del cuadro". El proceso posterior, en la elaboración de su primera concepción de lo abstracto, pasará por el conocimiento de la desintegración del átomo que hace que todo resulte "inseguro, vacilante, blando" y su acercamiento apasionado al campo de la música "la más inmaterial de las artes" donde el artista solo expresa su "mundo interior", a la forma "composicional según la cual la obra nace en gran parte o exclusivamente del artista" ⁶⁹, hasta que la casualidad de un cuadro vuelto cabeza abajo y una luz

⁶⁸ - Apollinaire, op.cit., p.64.

⁶⁹ - V.Kandinsky; *Rückblicke*, Berlín, Revista *Der Sturm*, 1913: Tomado del Catálogo de la exposición *V.Kandinsky*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Verona, ps.215-220.

del atardecer le hagan aceptar por fin "de un modo preciso que el objeto era ajeno al cuadro".

El abandono definitivo de la certeza del objeto hace que Kandinsky busque durante años nuevas certezas, en un principio en la impresión interior que las cosas producen en el individuo, en contraposición a la impresión exterior de lo impresionistas- con lo que todavía mantenía una cierta conexión con el mundo exterior- pero que finalmente la reconocerá y la encontrará en la vida espiritual. Lo mas concreto no será ya el objeto exterior sino la *naturaleza interior* ⁷⁰, la fuerza humana "visionaria y misteriosa" que se manifiesta en "la intuición, el único juez, guía y armonizador de toda traducción o integración de la forma puramente abstracta". Es el momento de poner "en lugar de la naturaleza al artista" porque "las medidas y las balanzas no están fuera sino dentro del artista". Es necesario "sumergirse cada vez más profundamente en esta profundidad inexplorada, en busca del modo puro, abstracto"⁷¹ .

En su concepción la pintura ha tenido tres períodos, el primero de ellos el de la pintura *realista* caracterizado por el "deseo práctico de fijar lo corporal efímero", el

⁷⁰ - V.Kandinsky; *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983, ps. 7-16.

⁷¹ - Esta concepción tiene sus referentes plásticos en las manifestaciones del arte romántico, que entendían que el "modelo" previo a la obra de arte, no solamente era exterior, sino también interior. Buena prueba de ello son las manifestaciones de Friedrich ; "El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí", o Schlegel; "Toda representación material externa va precedida de otra interna en el interior del artista": Tomadas de J.Arnaldo; *Fragmentos de una teoría romántica del arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1987, ps. 96 y 122.

segundo el de la pintura *naturalista* que supone "la separación de la finalidad práctica y el predominio progresivo del elemento espiritual" y por último el arte *espiritual* que ha eliminado por fin "el elemento práctico, de lo objetivo (de la naturaleza)" ⁷².

Kandinsky anuncia "la emancipación total del modelo natural", con una demoledora descalificación de la representación (p) que cree que la reproducción de objetos es su única meta; una representación según la cual "el que del arte desaparece 'eo ipso', y por tanto, la única pregunta que interesa es la de como se presenta determinado objeto en relación con el artista". Y en consecuencia, en esta interpretación de la representación (p) como reproducción, "el arte pierde su alma"⁷³- tomando como se ve la famosa distinción entre el *qué* y el *cómo* en el arte, utilizada en el siglo XIX, y en especial por los impresionistas.

Pero no solamente deberemos prescindir del modelo como elemento a imitar sino también como indicación o motivo, porque "si la elección del objeto (naturaleza) fuera indiferente para ésta pintura, no debería buscar *motivo* alguno. Aquí el objeto condiciona el tratamiento, *la elección formal no es libre*, sino que depende del objeto" ⁷⁴. Para que la elección formal sea definida por el pintor, será necesario

⁷² - V.Kandinsky; *La pintura como arte puro*, Artículo de 1914 recogido en *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., p.103.

⁷³. *De lo espiritual en el arte*, op.cit.,p.30.

⁷⁴ - Ibidem p.104.

que el modelo o el motivo sean creados por éste dado que la nueva forma debe surgir de una "necesidad interior".

Emancipación pues del modelo natural, pero no para acabar con toda clase de modelos sino para sustituirlo por el **motivo espiritual**. Empleando aquí éste concepto tal como lo plantea H.G.Gadamer, para quien el motivo puede ser tanto objetivo -en el sentido de relacionado con los objetos, las cosas- como abstracto; en cualquier caso, y desde el punto de vista ontológico, es inmaterial. Esto no significa en modo alguno que carezca de contenido, porque según Gadamer, "algo es un motivo por el hecho de que posee unidad de una manera convincente y de que el artista la ha llevado a cabo como unidad de un sentido, igual que el que la percibe la comprende también como unidad" ⁷⁵. El mismo Kandinsky lo explica con claridad; "todas las formas usadas por mi me vienen siempre 'per se', se presentaban ya acabadas ante mis ojos, y no me quedaba otra cosa mas que *copiarlas*, o bien se iban formando en el transcurso del trabajo y a menudo regresaban a mi de nuevo sorprendentes"⁷⁶.

Quizás las palabras de M. Bense, sean reveladoras en este sentido, en tanto que defienden que así como la imitación nos remite a la comunicación, estableciendo una relación con la literatura y la física, la abstracción nos remite a la expresión, estableciendo una nueva relación con las

⁷⁵ - *Verdad y Método*, op.cit., p.133. La cita continúa ... "Kant habla en este contexto de *ideas estéticas*, en las cuales se piensan *muchas cosas innombrables*".

⁷⁶ - *Rückblicke*, op.cit., p.218.

matemáticas y la metafísica ⁷⁷. Cuando Kandinsky aborda este cambio de relación lo hace partiendo de que no debe entenderse que las formas "nacen exclusivamente del sentimiento", sino mediante un "procedimiento lógico" porque "el caballo lleva al caballero con fuerza y velocidad, pero es el caballero quien lo guía" ⁷⁸.

Tal como ha desarrollado A. Ehrenzweig, se produce aquí un proceso de unificación a través de la intuición de "imágenes y nociones fragmentarias". Digamos que ésta sigue siendo una característica de aquél motivo del que hablamos, dado que "todo concepto abstracto que sea verdaderamente fecundo tiene, a un nivel inconsciente, la apoyatura de una multitud de imágenes incompatibles que lo hicieron nacer empujándole al primer punto" ⁷⁹, lo que sin duda expresa con otras palabras el mismo Kandinsky en la cita anterior.

Efectivamente la elección de un nuevo modelo espiritual precisaba de una determinada lógica diferente a la *naturalista*- o relacionada con el modelo natural- que lo sustente y lo guíe, es decir necesitaba un sistema ordenado de signos y reglas que hiciera posible su utilización y su comprensión. Kandinsky recurrirá a la música también en este caso puesto que es un "arte que ya ha alcanzado la suerte de prescindir de objetos puramente prácticos" en el que encontrará aquéllos elementos que tanto necesita la pintura,

⁷⁷ - Ver a este respecto: Max Bense; *Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p.63.

⁷⁸ - *Rückblicke*, op.cit., p.218.

⁷⁹ - Anton Ehrenzweig; *El orden oculto del arte*, Barcelona, Ed.Labor, ... p.158.

"puro realismo, es decir, las cosas como son y como a mi me suenan interiormente y *desmaterialización*, un sonido romántico místico" ⁸⁰. Schoenberg había dicho "¡¡¡reconocer y expresar la visión percibida!!! ¡esa es mi creencia!" ⁸¹ en identidad total con la idea del modelo interior de Kandinsky.

Si lo mas importante era qué cosa debe sustituir el objeto -teniendo bien en cuenta y por tanto descartando "el peligro de un arte puramente ornamental" ⁸²- en la música encuentra una doble solución a su problema ;el objeto como modelo será reemplazado por la naturaleza interior como se ha dicho, y el objeto como imagen por el signo. "Un signo que ya no significa un objeto contingente y fragmentario sino la realidad hecha posible por su totalidad y su unidad restituidas" ⁸³.

Signos de un lenguaje propio del arte, los seres puramente abstractos "que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadrado, el círculo el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas que se hacen cada vez mas complicadas y no tienen denominación matemática" ⁸⁴, una superficie ideal, el grosor de las líneas, la situación de la forma, la intersección de una con otra, el color, "la fusión de ambas extensiones, en armonía o

⁸⁰ - Carta a Schoenberg del 16-II-1911: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Ed., ... , ps. 34-35.

⁸¹ - Carta a Kandinsky del 24-I-1911. Op.cit., p.19.

⁸² - *Rückblicke*, op.cit., p.218.

⁸³ - Gaëtan Picon; *Signos y máscaras*, en el Catálogo de la exposición *Kandinsky 1923-44*, Fundación Juan March, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, diciembre 78- enero 79.

⁸⁴ - *De lo espiritual...* Op.cit., p.64.

contraste, que constituyen uno de los mas ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica"⁸⁵. Naturalmente, la vinculación de estas propuestas con las ideas de Cézanne, a quien califica de "buscador de lo interior en lo exterior (...) aquél que elevó la *nature morte* (...) que crea la expresión cromática de las cosas, su nota pictórica interior, y las encaja en la forma que eleva a fórmula de resonancia abstracta (...) que utiliza los elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama imagen"⁸⁶, se hace evidente.

A la composición musical se le hace corresponder de esta forma la gráfico-pictórica en lo que podría interpretarse como una referencialidad de ésta a aquélla más compleja aún que la que le unía al modelo natural. De esta forma la pintura parafraseando al propio Kandinsky tomaría como modelo no sólo el *qué* de la música sino también el *cómo*, de forma que en su distanciamiento de la referencia a lo real, ha llegado a una referencialidad no menos real- la música.

Pero si distinguimos la propuesta abstracta de Mondrian⁸⁷, Klee y Kandinsky de sus planteamientos a la hora de articularla y llevarla a cabo, no cabe duda de que al margen de su referencialidad musical que se ha apuntado mas arriba o matemática, también aquí como antes en los planteamientos cubistas o futuristas el desplazamiento del modelo exterior al

⁸⁵ - *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Barral-Labor, 1984, p.97.

⁸⁶ - *De lo espiritual en el arte*, op.cit., p.46.

⁸⁷ - P.Mondrian escribió interesantes artículos acerca de la música en relación con su práctica artística, en especial; *Neue Gestaltung in der Musik*, en la Revista *De Stijl*, Vol.II, nº1.

interior se ve en la necesidad de equilibrarse y complementarse con la elaboración de un nuevo código pictórico -que en este caso se tiene la pretensión de que prescinda de la tradición "figurativa" de la propia pintura y se base en unidades elementales con una nueva referencialidad plástica.

2.6: SEMEJANZA Y SIMILITUD

2.6.1: Los misterios de la representación.

"Ceci n'est pas une pipe". Magritte lo ha escrito en varios de sus cuadros entre 1928 y 1966 bajo la reproducción figurativa de una pipa vista lateralmente. A lo largo de cerca de cuarenta años mantiene la imagen de la pipa con su correspondiente texto en diversos cuadros, plateándonos a través de sus títulos fundamentalmente tres interrogantes- *El uso de la palabra* (1928-29, fig.56), *La traición de las imágenes* (1948, fig.57), y *Los dos misterios* (1966, fig.58) ⁸⁸. Estas obras están intercaladas por reflexiones y propuestas plásticas diversas con éste u otros motivos, pero manteniendo lo que podríamos definir como hilo conductor de la obra de Magritte; la reflexión acerca de la representación plástica.

⁸⁸ -Sobre el valor de los títulos de sus propios cuadros, Magritte escribe lo siguiente: "Los títulos deben de ser una protección suplementaria que disuada toda tentación de reducir la poesía a un juego sin consecuencias".

A éste respecto puede consultarse; Camille Goemans, *Oeuvre, 1922-1957*, Bruselas, André de Rache, 1970. Extractos recogidos en; *Magritte, un ser vivo*, Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March, Madrid 20 de enero- 23 de abril 1989. Ver asimismo; Paul Nougé, *Las imágenes prohibidas*

En 1966, Magritte se refiere a estos cuadros de la siguiente manera; "La célebre pipa.. ¡Me la han reprochado tanto!. Y sin embargo... ¿puede usted llenar la pipa?. No ¿verdad?. No es mas que una representación"⁸⁹.



56- R. Magritte; *L'usage de la parole I*, 1928-1929. Óleo sobre lienzo, 62.2 x 81 cm. Los Ángeles, County Museum.



57- R. Magritte; *La trahison des images*, 1948. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.

⁸⁹. Claude Vial; *Ceci n'est pas René Magritte*, en "Femmes d'aujourd'hui, 6.7.66, ps. 22 a 24.

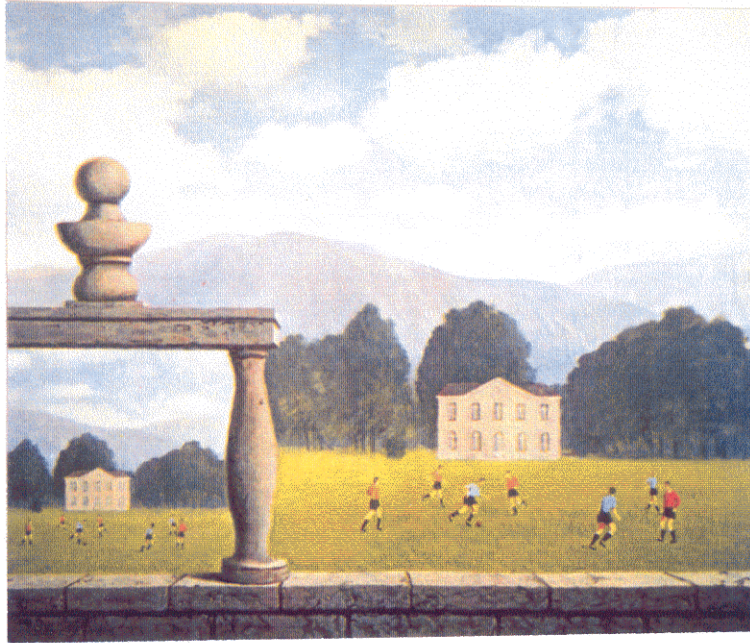


58- R. Magritte; *Les deux mystères*, 1966. Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm. Galerie Isy Brachot, Bruselas-París.

Por lo que se ve (fig. 58), cuando Claude Vial recoge la frase citada anteriormente, "la célebre pipa..", se ha duplicado adoptando la apariencia de dos imágenes de diferentes tamaños. Una de ellas se encuentra con su famoso letrero debajo, representada en un cuadro, representado a su vez como pizarra enmarcada sobre un caballete, representado éste dentro de una habitación, que a su vez ha sido representada en el lienzo, en cuyo plano, Magritte ha representado otra pipa en la misma posición y sentido aunque levemente inclinada.

Los dos misterios ¿se refieren a aquéllos **dos objetos** similares -las dos pipas- reconocibles en el cuadro?, ¿O se refieren a la condición de **doblemente representada** de la pipa situada en el cuadro del caballete?, ¿O quizás a los **diferentes sentidos** de la representación en ambas pipas?, ¿O a

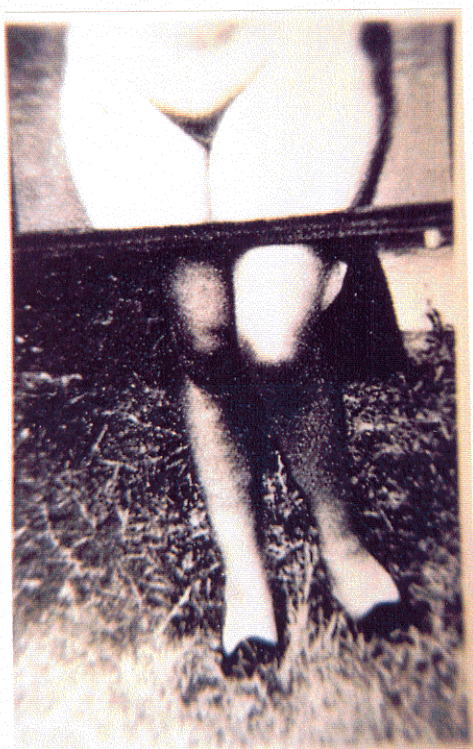
la interdependencia de texto e imagen en la representación?, ¿O tal vez los dos misterios se encuentran dentro y fuera de la representación, **dentro y fuera de la pintura**?. Ciertamente éstas pipas, ¿no son más que "una representación", o es que, efectivamente, "ceci n'est pas Rene Magritte"?.



59- R. Magritte, *La représentation*, 1966. Óleo sobre lienzo.

Este mismo año Magritte ha pintado precisamente un cuadro titulado *La représentation* (fig. 59). En ella aparece un paisaje con un edificio central visto por debajo de una balaustrada. Alrededor de ésta y a una escala ligeramente superior al doble, se reproduce la misma escena -¿Deberíamos describirlo al revés?; un paisaje mirado desde una terraza donde, bajo su barandilla se ha reproducido la misma escena a una escala menor- ¿O podríamos hablar de dos representaciones, a diferente escala, sobre el plano del cuadro, del mismo motivo existente con toda seguridad en algún lugar real o imaginado?.

De nuevo al menos tres diferentes lecturas; ¿a cuál de ellas se refiere el título de "la representación"?, ¿o quizás es precisamente la propia palabra la que, portadora de diferentes sentidos, se dirige a la pintura para encontrar allí diversos acomodos, que pueden tener su correspondencia en una u otra mirada y por tanto en una u otra descripción del cuadro?. Parece que más que de la representación debiéramos hablar aquí, como antes en la pipa, de **las** representaciones.

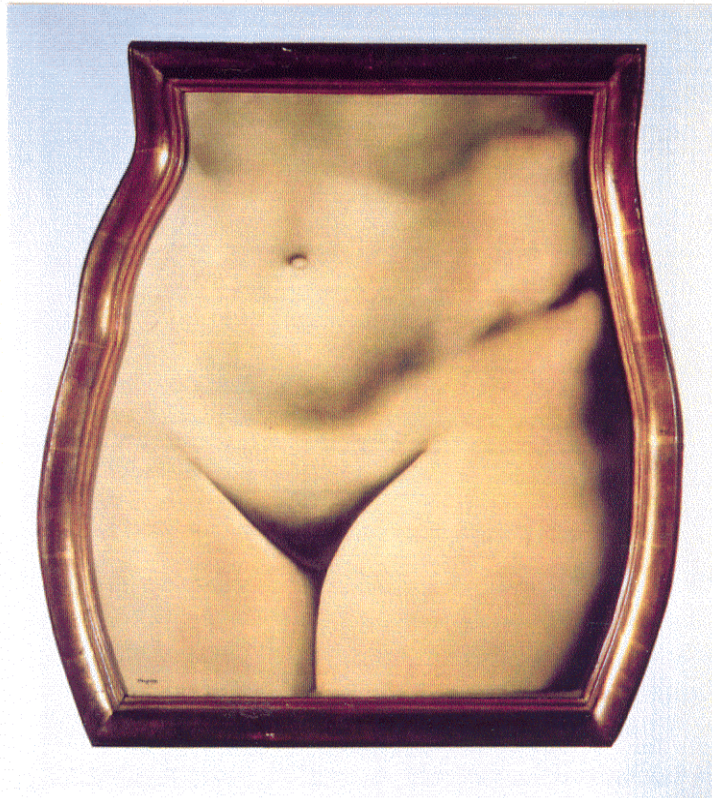


60- IZDA.R. Magritte; *La représentation*, 1937. Fotografía de la obra, sobre lienzo cuadrado de 48.5 x 48,5 cm., colocada delante de Irène Hamoir.

Anteriormente, en 1937 y a propósito de la exposición surrealista que André Breton proyectaba organizar, Magritte había realizado otra *représentation*, en la que se podían ver el vientre y el pubis de una mujer realizados "avec

tout le trompe-l'oeil qu'il me sera possible d'obtenir", como recoge en su carta a Eluard de diciembre de 1935.

De él se conocen dos versiones, una primera a la que hace referencia en la carta anteriormente aludida "laissant tout autour la toile blanche", y que debía colocarse delante del cuerpo de una mujer para ser soportada y a la vez complementada por él, tal y como se ve en la fig. 60, y en donde Magritte juega con la idea de *qué es lo que representa qué*, si la mujer al cuadro o éste a aquella, y otra segunda que se encuentra en el Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo (fig. 61), en el que se ha prescindido del "lienzo todo blanco" que envolvía la figura, y de la persona que lo portaba para ser sustituidos por un marco que bordea y ajusta la pintura.



61- R. Magritte; *La représentation*, 1938. Óleo sobre lienzo, 48.5 x 44 cm.

En este caso, el marco serpenteante ha pasando a ser el verdadero protagonista de la obra, contorneándose alrededor de lo pintado. Al haber sustituido a la mujer que abrazaba la pintura, no sabemos si ahora es éste o el lienzo pintado quien representa a aquella, o si por el contrario son ellos los que se representan a si mismos o entre sí, en tanto que son figura y marco los que se refieren claramente, se relacionan, se forman y hasta se nombran mutuamente.

Magritte, como se ve, ha estado realizando desde la pintura y en la pintura, una reflexión acerca de la propia representación. Amigo de descubrir y mostrar las paradojas que envuelven al arte y su relación con el lenguaje textual, nos llama la atención en primer lugar sobre la confusión que supone la utilización del mismo término -representación- para referirnos a fenómenos evidentemente emparentados pero diferentes ⁹⁰, para a continuación indicarnos la intrincada red de referencias textuales o plásticas que acompañan nuestra visión de las cosas y los objetos artísticos.

Sin embargo Magritte ya nos había advertido de que lo que se nos presenta en el cuadro no debemos interpretarlo como el desarrollo argumental o la traducción de una cierta discusión teórica, ni es por tanto la ilustración de un determinado posicionamiento estético; "no se trata, entonces,

⁹⁰ -A este respecto es ilustrador el comentario sobre la diferencia entre *similitud* y *semejanza* realizado en la carta a M. Foucault, de 23 de mayo de 1966, en la que por un lado realiza una reflexión sobre el contenido de éstas palabras "apenas diferenciadas, y los diccionarios apenas son edificantes en cuanto a lo que las distingue", y las relaciones entre *las cosas* que se pueden manifestar en la pintura, entendida ésta como "el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente". Recogido por M. Foucault; *Esto no es una pipa*. Barcelona, E. Anagrama, 1991, ps.83-84.

de interpretar más o menos brillantemente un tema cualquiera, elegido de una larga lista siempre en uso" ⁹¹- sino una reflexión plástica que en su concepción "une- en el orden que evoca el misterio- lo que el mundo manifiesta de visible" ⁹², es decir una reflexión que se hace en el cuadro y que es comprensible en él. Una reflexión que necesariamente surge de la interacción de la pintura con la cultura, en la medida en que imagen y discurso se interrelacionan para producir significado.

2.6.2: La ausencia del referente.

En 1928 ,al comienzo de su serie de "pipas" Magritte nos advierte en el propio título de su cuadro sobre el uso de la palabra (fig. 56) en la pintura ⁹³. Ya hemos dicho anteriormente (ver nota 88), que Magritte utiliza los títulos de sus cuadros como "elemento protector" de la obra y para acotar el campo en que se debe interpretar ésta, por tanto parece razonable relacionar el significado del título con la reflexión sobre la representación que nos plantea el cuadro. Como nos ha explicado él mismo, la indagación en la pintura y en su uso ("el pensamiento que puede ser descrito

⁹¹ -Carta a H. Torczyner, 11 de septiembre 1965. Recogido en "La Similitud", *Magritte*, Barcelona, E.Blume, 1978.

⁹² -R.Magritte; *Prefacio* al Catálogo de su exposición en Milán, 1962.

⁹³ - En el año 1928, Magritte realiza al menos seis pinturas al óleo, sobre lienzos de 54 x 73 cm., tituladas todas ellas *El uso de la palabra*, en una reflexión plástica sobre la relación entre palabras e imágenes, que parte de dos cuestiones previas; "Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité", y "Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet". Fuente; *René Magritte, Catalogue raisonné*, Edit. David Sylvester, Flammarion/ Fonds Mercator- Menil Foundation, Vol. I, ps.311 y sig.

visiblemente") es la que nos puede acercar al sentido de las palabras.

Bajo la representación (p) de una pipa figura un texto "Ceci n'est pas une pipe"; La primera observación que se puede realizar acerca de esta frase, es la siguiente :¿Quién lo dice, quién nos hace esa confidencia sobre lo que estamos viendo?. Obviamente esta frase pertenece a la pintura -son palabras pintadas, y han sido puestas ahí por el pintor, pero sobre todo, como ha expresado Foucault ⁹⁴, no es el objeto quien refiere "yo no soy una pipa", sino que el sentido de la frase "esto no es..." hace que la afirmación/negación provenga del exterior del espacio pictórico, del sujeto. Es éste por tanto el que ha iniciado el juego de analogías y contradicciones de texto y figura. "Ligados por el marco del cuadro que los rodea a ambos, el texto y la pipa de abajo entran en complicidad.....Ligados por el hecho de que uno y otro provienen de otro lugar y de que uno es un discurso susceptible de decir la verdad y el otro es como la aparición de una cosa en sí" ⁹⁵.

Así como en el medievo la imagen ilustraba un discurso y de alguna forma se creaba una relación de subordinación entre uno y otro, aquí es el juego de ambas, o mejor la imagen de ambas- dibujo de palabras, dibujo de objetos, lo que entra en conexión para distanciarse del modelo/pipa en una nueva proposición. Si las palabras representan ideas de la misma forma que las imágenes representan cosas, en ésta misteriosa pintura ambas

⁹⁴ - M.Foucault, op.cit., p.39.

⁹⁵ - Ibidem, p.72.

representaciones se intercomunican ⁹⁶ para confundirnos, indicándonos una determinada forma de entender la representación, marcada efectivamente por el **uso de la palabra**, por su **presencia** dibujada en el cuadro, en relación a la imagen, y por tanto, por quien es capaz de pintar la palabra, recordar sus significados y ponerlos en contraposición con las imágenes; el cuadro de Magritte nos remite al sujeto y no al objeto. El "uso de la palabra" ha auyentado al objeto - esto no es una pipa, en todo su sentido, ha operado una "doble ausencia del objeto- ausencia en la representación, ausencia en el nombre" ⁹⁷.

Michel Foucault ⁹⁸, entenderá esta representación como *similitud* ⁹⁹, que es "remitida a ella misma, desplegada a partir de sí y replegada sobre sí", que "inaugura un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada". Es decir, con éste juego de palabras referidas a imágenes, e imágenes referidas a palabras, una vez que el objeto-pipa ha sido doblemente ausentado, Magritte elimina la dualidad y la distancia entre las palabras y la escritura y entre la pipa y el cuadro, y en este sentido éste ya no representa nada exterior a él, sino que se nos presenta haciendo referencia a una cosa y su concepto. Para ello ha tenido que hacer limpieza, usando precisamente las dos vías de

⁹⁶ - "El título no contradice el dibujo, afirma de otro modo", había escrito R. Magritte al dorso de una reproducción de *Ceci n'est pas une pipe*, enviada a M. Foucault. Ver op.cit., p.58.

⁹⁷ - Camile Goemans, op.cit., p.14.

⁹⁸ - Op.cit., p.73.

⁹⁹. El mismo Magritte distinguirá entre las relaciones de similitud que existen entre varios guisantes o entre lo falso y lo auténtico, y la semejanza, "que solo pertenece al pensamiento", en el Prefacio al catálogo de la exposición *R. Magritte* de Milán, en 1962.

conocimiento, palabra e imagen, para tratar de eliminar a su vez aquellos significados sobrevenidos que acumula "el uso de la palabra". Magritte utiliza una estrategia basada en un juego de negaciones, que en su mutua nulidad nos puedan abrir un camino que, eliminando en lo posible aquellos significados sobrevenidos, nos permitan un acceso al valor de "las cosas mismas" ¹⁰⁰.

Aquí no existe pues representación como doble presencia- anterior y actual (dualidad), porque no hay nada anterior- y por tanto no hay distancia posible. Si hay, sin embargo, un juego de similitudes ,en este caso con la pipa, su imagen, la palabra, su significado, la escritura, la interpretación del espectador y la apariencia representativa de la forma de pintar y su recepción, que se nos presenta en forma de cuadro.

Ahora bien, en el cuadro hay también como se ha dicho una *referencia* y por tanto una cierta *representación* que es manifiesta en tanto en cuanto se nos muestran imágenes que tienen su correlación en objetos y grafismos que nosotros percibimos como existentes y que además están realizadas con la técnica precisa para que no haya dudas de su falsedad, de su amaneramiento.

Pero ésta referencia al objeto parte de la constatación de que éste nos viene recubierto y deformado por "el uso de la palabra", es decir, que en un juego de

¹⁰⁰ - "Mi concepción de la pintura tiende a restituir a los objetos un valor como tales objetos (lo cual no deja de chocar a los espíritus que no pueden ver una pintura sin pensar automáticamente en lo que tal vez tenga de simbólico, de alegórico, etc..)"; Carta a P.Roberts-Jones, 26-IV-94, op.cit., p.261.

contradicciones, se nos muestran dos representaciones de la pipa confrontadas- la del símbolo lingüístico (significado convencional), y la de su apariencia icónica (también estereotipada). Y en el cuadro se pretende eliminar, en lo posible y siendo consciente de la imposibilidad de su desaparición, ésta carga, a través precisamente del "uso de la palabra", porque como declara Magritte, "la pintura no es apropiada para enunciar ideas, expresar sentimientos ni definir sensaciones" ¹⁰¹.

De tal forma que lo que Magritte nos plantea no es la eliminación o sustitución de la representación, sino su lugar secundario en beneficio de la *presencia* ; "Objetos representados en el cuadro...se trata de objetos (cascabeles, cielos, árboles etc..) y no de símbolos", dirá en su carta a P. Roberts-Jones del 26 de abril de 1964.

Pero ¿en qué sentido empleamos aquí *presencia*?; en el de que, la referencia a la pipa pretende exclusivamente señalar de su apariencia los rasgos mas determinantes de la similitud, a la que no hay que confundir con "semejanza, que solo pertenece al pensamiento", como se ha dicho anteriormente.

No se trata de volver al modelo visual, o a la pura visibilidad, sino de establecer una conexión sujeto/objeto que pretende evitar las construcciones mentales, simbólicas o estéticas sobrevenidas. Y por lo tanto, pretende desvincularse de la *representación como semejanza* en toda su complejidad, tanto en lo que se refiere a la imagen como al texto. La apuesta es arriesgada dado que utiliza para ello la

¹⁰¹ - Prefacio del Catálogo de la exposición de Milán, 1962.

contradicción expresada en un texto evidente (perfectamente reconocible dentro de la tradición representativa) con una imagen evidente.

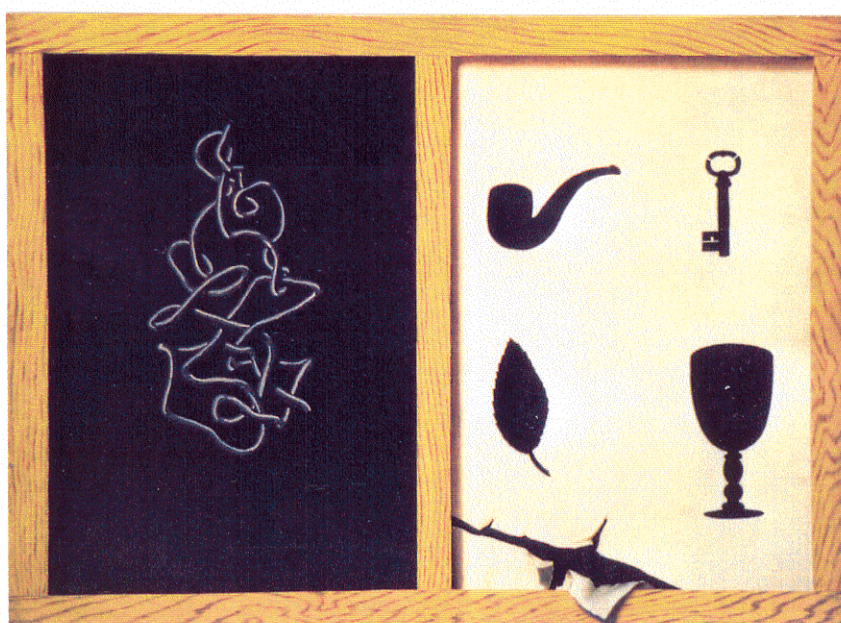
Años después M.Broodthaers, que según sus propias manifestaciones había decidido "probar fortuna" a partir de la famosa pipa, a la que dedicó la película *Ceci ne serait pas une pipe*, declarará; "En Magritte hay una contradicción entre la palabra pintada y el objeto pintado, subversión del signo del lenguaje y de la pintura en beneficio de una precisión de la noción de tema" ¹⁰². Es decir, al concepto de similitud le corresponde el de **tema** -cuyo sentido aquí podríamos relacionar con el que desde Cézanne ha tenido el motivo, pero ya definitivamente alejado de un referente cerrado, y más en consonancia con el *funcionamiento* de los lenguajes icónico y gráfico y en sus mutuas interconexiones, y no un conjunto de símbolos relacionados con un modelo determinado, algo ya definitivamente sustituido en el arte.

2.6.3: Autoreferencia y similitud.

Estamos en 1948. Después de veinte años Magritte vuelve con su pipa y su letrero. Ahora se nos muestran como adheridas al soporte; han sido pintadas con sombras, reposan sobre una superficie que reconocemos como de madera compacta y pesada, no flotan como antes en un espacio extraño, en un éter, sino que se agarran por la gravedad expresada en la

¹⁰² - Marcel Broodthaers, según una entrevista de Irmeline Lebeer, en *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 sep.-3 nov. 1974; Reproducido en *M.Broodthaers*, Catálogo de la exposición monográfica del Museo Nacional C.A. Reina Sofía, Madrid, 24 marzo-8 junio, 1992, p.248.

sombra o en los tornillos dibujados en el letrero. No hay peligro de que las imágenes se desvanezcan en el espacio del cuadro, o que texto e imagen naveguen en espacios diversos, ahora están atados, montados encima del soporte. Sin embargo, se nos invita de nuevo a establecer una mirada distante y crítica, en previsión de una *traición de las imágenes* (fig. 57), porque, al igual que en el uso de la palabra, en este caso también las imágenes, en su uso, no sólo pueden confundirnos, sino incluso traicionarnos.



62- R. Magritte; *L'alphabet des révélations*, 1929. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.

Pero, ¿de qué madera, qué título o qué pipa hablamos?; no son tales, sino tan sólo pintura sobre tela, apariencia sobre apariencia. En 1929 Magritte había expresado claramente en *El alfabeto de las revelaciones* (fig. 63) qué es lo que hay ahora en la vuelta del cuadro, qué es aquello que se oculta tras las imágenes pintadas en un lienzo; a un lado una pizarra rayada que puede borrarse en cualquier momento,

sobre la que garabateamos cualquier propuesta inconexa, al otro algunas sombras, recortes de objetos reconocibles cargados de referencias en sus propias obras, y debajo la tela rasgada que nos indica quizás la forma en que podemos acceder a ésta parte de la representación (p); rompiendo este plano sin espesor y sin consistencia. Quizás lo más resistente parezca esa madera veteada del bastidor, que guarda entre sus quiebros ese nuevo alfabeto, aunque ella también es pura pintura. Efectivamente estamos ante "la traición de las imágenes"¹⁰³.

Esta nueva pintura (fig. 57), sin embargo nos recuerda la de 1928 en la medida en que hay una imagen que nos muestra el aspecto convencional de un objeto genérico que llamamos pipa, y un texto que dice "Ceci n'est pas une pipe", algo que en aquél también se decía. Sin embargo ésta no se refiere a aquélla, de la misma manera que aquélla no se refería al objeto/pipa. La misma imagen que nos traiciona, el mismo texto que nos confunde, nos libera de aquél. El texto es rótulo, adherido a un fondo que es sólido en el que descansa un objeto iluminado que arroja su sombra sobre él; nada que

¹⁰³. Esta pintura de "la vuelta del cuadro", en la que se nos descubre su parte oculta, se corresponde con aquéllas naturalezas muertas primeras, entendidas como contrapropuesta, a las que se ha hecho referencia en el capítulo I de ésta Tesis. Y en este sentido, el cuadro del que tratamos podría entenderse como propuesta de nueva contra-pintura, que se encuentra de nuevo en la espalda de la representación (p), y a la que habría que acceder rompiendo el lienzo.

Entre las múltiples referencias que Magritte dedicaría al cuadro como problema, resalta su *Pintura vacía enmarcada* (ver fig. 63), en la que nos muestra la otra cara oculta por el cuadro; el muro, en este caso tapándose a sí mismo, en un juego imagen-contraimagen del que, siguiendo la lógica del propio cuadro, ya no es posible salir. Años después Lucio Fontana llevará a la práctica la insinuación de Magritte, y perforará la pintura físicamente, buscando precisamente ese muro (a ello nos referiremos en el capítulo 3-4 *la pintura desbordada*).

ver con aquello, salvo algo que a nosotros nos interesa en este capítulo; el sentido de la representación (p).

En 1928 cabía la posibilidad de relacionar pintura y objeto exterior, sin embargo con un juego de indicaciones y contradicciones Magritte lo disuelve como hemos visto. Ahora la posibilidad es doble, hay algo anterior -un objeto, una cosa, que llamamos cuadro que se parece a ésta más que cualquier otro objeto-pipa que hayamos visto en cualquier otro lugar, sin embargo el sentido de similitud aparece intacto. Una vez que hemos constatado que ambos pertenecen a la misma familia -la del arte, nos volvemos sobre éste porque solamente aquí se da el nuevo precipitado que se alimenta de si mismo. Lo que nos propone de nuevo es una *presencia* entendida como *similitud*.

2.6.4: La falta de dirección.

La semejanza requiere una afirmación, una determinada indicación que diga a que se parece y en qué, que nos muestre qué características de aquél hemos traído aquí, por tanto con ella se nos reclama una determinada forma de relacionar que viene marcada, condicionada en su partida, como ya se ha dicho. Es reflexiva y simétrica como afirma Goodman¹⁰⁴, y por tanto desde la semejanza es el objeto quien posee las propiedades que le caracterizan como tal y quien indica cuáles de ellas deben ser necesarias y suficientes en su representación (p).

¹⁰⁴ - *Lenguajes del arte*, op.cit., p.26.

"La semejanza tiene un patrón, elemento original que ordena y jerarquiza... Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica" ¹⁰⁵. Sin embargo mediante la estrategia de la negación, Magritte pretende trasladar al sujeto, al pintor, la capacidad de producir una imagen que designa al objeto como resultado de su relación con la pintura y viceversa, en "series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía" ¹⁰⁶, una referencia a la que llamamos *similitud*.

La similitud es por tanto un *hacer* que pone en marcha un flujo de relaciones que pueden ir del objeto a la pintura o de ésta al sujeto o al espectador y viceversa, de tal forma que ya no hay una *dirección* de la representación (p) que va del objeto a la pintura, y que por tanto está marcada por este, sino que existe un movimiento en diversas direcciones, un formar -o un deformar, y un informar - o un borrar la información preestablecida, un actuar mutuo.

M. Foucault, a propósito de estas pinturas, se pregunta sobre *¿qué representa qué?*, el supuesto objeto a la obra, o el pintor al objeto, o ambos entre sí, de la misma manera en que Goodman se interroga sobre si no será la naturaleza un producto del arte y del discurso, en una inversión acerca de lo que el concepto de semejanza pretende, o Magritte afirma que lo que él ha puesto allí no es una imagen procedente de una cosa exterior, sino el propio *objeto*, el sentido y la imagen de lo que hemos denominado y conformado visualmente, restituidos al lugar del arte.

¹⁰⁵ - M.Foucault, *op.cit.*, p.64.

¹⁰⁶ - *Ibidem*.

La ausencia de dirección es ahora el elemento fundamental del nuevo sentido de la representación. La línea, el vector que indicaba el sentido de ésta, se ha convertido en malla, en multidireccionalidad, en entramado que va y viene, aparece y desaparece, entra o sale de la obra de arte, en la medida en que el receptor/ espectador se introduce en su dinámica, en su funcionamiento, y continúa con el flujo de interrelaciones, de lenguajes e imágenes entrecruzados. Es precisamente en la actuación sobre ese entramado, como Magritte nos descubre la debilidad de aquella dirección, de aquella linealidad.

Otros veinte años después, en 1966, Magritte ha construido un nuevo espacio, esta vez la simplicidad del elemento/pipa y el elemento/cita, han dado paso a un espacio mas complejo en el que junto a un caballete que soporta un cuadro/pizarra (intención didáctica y de investigación), donde de nuevo flotan y/o se incrustan texto e imagen, se muestra (¿encima, delante?) como flotando la misma/otra imagen de la pipa ligeramente vuelta hacia arriba; *Los dos misterios*.

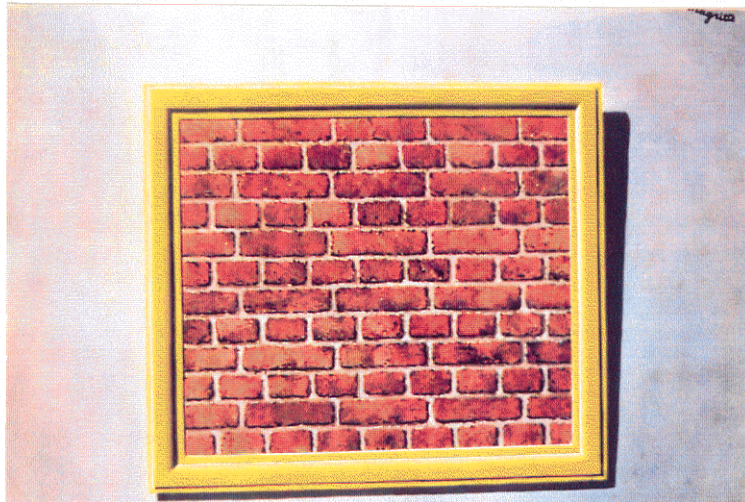
En la pizarra/cuadro (ya reclamada en el alfabeto de las revelaciones como hemos visto, como una de las formas de la nueva representación) se encuentran la imagen/pipa, y bajo ella la imagen/texto. En el cuadro que nosotros presenciamos, bajo la otra imagen/pipa las palabras han sido sustituidas por un encerado -el lugar donde se explica lo que es y lo que no es en la escuela, en el que se encuentra de nuevo la negación de lo que aparenta. Según Magritte "una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una proposición". Así pues lo que se nos plantea en esta obra no es una representación sino una

proposición; una enunciación de un juicio entre dos términos, y una invitación a su comprensión.

Los dos misterios se nos aparecen ahora mas allá del uso de la palabra o de la traición de las imágenes: Primer hecho misterioso; las referencias contradictorias diluyen precisamente a las propias referencias, el exceso de significados termina por hacer desaparecer el significado. Segundo hecho misterioso ;la pintura, el arte que se presenta, no es una muestra de nada exterior a él, sino una propuesta, y como tal se refiere fundamentalmente a sí misma y a los que son como ella, en un eco que aleja cada vez más el supuesto referente primero.

Dos misterios en una relación similar a los paisajes de la representación de 1966 (fig. 59), en la medida en que se nos presentan dos cuadros; por un lado el objeto/cuadro que se nos muestra, y por otro la pizarra en la que aparece la imagen de la pipa, que actúa como eco de aquél. Pero también dos pipas, cuya referencia cruzada está fundamentalmente en nuestro conocimiento del objeto-pipa. Y dos espacios planos paralelos -el del cuadro representado en el lienzo y el que forma la pared del fondo, interceptados por un tercero (la propuesta/pizarra), que intermedia ambos. O dos textos, uno de ellos evidente, dado que está explícitamente impreso, y el otro, que se insinúa bajo la otra pipa (en la medida en que la relacionamos con cuadros anteriores del propio Magritte), y que está formado por el marco, el caballete y la pizarra, entendidos como textos que repiten de nuevo que "esto no es una pipa". Todos ellos intercambiables en un eco sin fin. El juego puede comenzar en cualquiera de ellos, en cualquier momento. El lugar está marcado, los elementos están

propuestos, solamente será necesaria la voluntad de jugar, de festejar la pintura, para lo que será necesaria la participación del espectador.



63- René Magritte; *Pintura vacía enmarcada*, 1934. Guache sobre papel. Rotterdam, Museum Boymans Beuningen.

Porque el cuadro ahora (fig. 63) no es más que una pared sobre otra pared, una construcción colgada sobre otra construcción, una imagen sobre otra imagen. Y de una a otra se accede mediante la propia pintura, la propia imagen, la propia construcción; simplemente dándole la vuelta y trayendo lo de atrás, delante. Lo que hace que sigamos hablando de pintura, lo que define ahora esa construcción, es precisamente (como en la otra representación- fig. 61) aquéllo que la abraza, que la retiene y la define; su marco. Lo fundamental, aunque sea una *pintura vacía*, aunque al final no haya más referente que la pared del fondo, es que esté señalada como arte, que esté *enmarcada*.

BIBLIOGRAFÍA del Capítulo 2.

LIBROS:

Apollinaire, G.; (1913). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1994.

Becks Malorny, Ulrike; *P. Cézanne. Precursor de la modernidad*. Colonia, Taschen, 1995.

Bense, Max; *Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960

Blavier, André; *René Magritte, Ecrits complets*. París, 1979.

Bozal, Valeriano; *Los primeros diez años; 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1991.

Braque, G.; *Pensées et réflexions sur la peinture*, en la Revista *Nord-Sud*, París, dic. 1917.

Breton, André; *Le surréalisme et la peinture*. París, 1928, y N.York, Breutano's, 1945.

Caizergues, Pierre (ed.), y Seckel, Hélène; *Picasso, Apollinaire: correspondance*, 1922.

Colinet, P.; Nougé, P.; Mariën, M.; *Dix tableaux de Magritte précédés de descriptions.*
Bruxelas, 1946.

Charpier, J. y Seghers, P.; *L'art de la peinture*, París, E. Seghers, 1957.

Chappuis, Adrien; *The Drawings of Paul Cézanne*. Londres, Thames & Hudson, 1973.

Daix, Pierre; *Nouvelle critique y arte moderno*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.

Deleuze, Giles; *Logique de la sensation*. París, 1981.

Denis, Maurice; *Théories, 1890-1910*, París, Rouart et Watelin, 1920; *Teorías: Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico*, Buenos Aires, Librería y Editorial *El Ateneo*.

Doran, Michael; *Sobre Cézanne, conversaciones y testimonios*. Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1980.

Ehrenzweig, Anton; *El orden oculto del arte*, Barcelona, Ed. Labor

Elgar, Frank; *Cézanne*. Londres, Thames and Hudson, 1969.

Foucault, Michel; *Esto no es una pipa*. Barcelona, E. Anagrama, 1991,

Fry, Roger; *Cézanne, a Study of His Development*, (1927). Chicago and London, University of Chicago Press, 1989.

Gablik, Suzi; *Magritte*. Londres, Thames and Hudson, 1985.

Goemans, Camile; *R. Magritte. Oeuvre, 1922-1957*, Bruselas, André de Rache, 1970

- Gombrich, E.H.; *Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid, Alianza, 1987.
- Gowing, Lawrence; *The logic of organized sensations*, en Willian Rubin; *Cézanne: The late Work, Essays...*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1977. Versión francesa *Cézanne: La logique des sensations organisées*. París, Macula, 1992
- Guerry Liliane; *Cézanne y la expresión del espacio*. Buenos Aires, Assandri/Hachette, 1969.
- Hammacher, A.M.; *René Magritte, text*. New York, Harry N.Abrams, 1985.
- Handke, Peter; *Lento regreso*. Madrid, Alianza Tres, 1985.
- La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid, Alianza Tres, 1985.
- Harris, Nathaniel; *El arte de Cézanne*. Barcelona, Polígrafa, 1982.
- Hess, W.; *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1956.
- Hofmann, Werner; *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Ed.Península, 1992
- Hoog, Michel; *Cézanne, Puissant et solitaire*. París, Decouvertes Gallimard, 1989.
- Kandinsky, V.; *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983,
- La gramática de la creación*. Barcelona, Paidós, 1987.

- Rückblicke*, Berlín, Revista *Der Sturm*, 1913:
- Klee, Paul; *Bases para la estructuración del arte*. México, Prenica Ed., 1981.
- Diarios*. Madrid, Alianza, 1987.
- Schöpferische Konfession*, Berlín, Erich Reiss Verlag, 1920
- Loran, Erle; *Cézanne's composition, Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.
- Maldiney, Henri; *Art et existence*, París, Klincksieck, 1985.
- Meuris, Jackes; *Magritte et les mystères de la pensée*. Bruxelles, La lettre volée, 1992.
- Michaux, Henri; *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*. Montpellier, 1972.
- Mondrian, Piet; *Arte plástico y arte plástico puro*. Buenos Aires, Victor Leru, 1961.
- La nueva imagen de la pintura*. Murcia, C.Cultura y Educación de la Cdad. Autónoma, 1983.
- Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona, Barral, 1973.
- Moulin, Jean-Raoul; *Cézanne, Bodegones*. Barcelona, G.Gili, 1964.
- Nougé, Paul; *R. Magritte. Las imágenes prohibidas*.

- Novotny, Fritz; *Cézanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspektive (1938)*.
Munich y Viena, 1970.
- Ors, Eugenio d'; *Cézanne*, Madrid, Editorial Aguilar, 1952.
- Ortega y Gasset, José; *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe- Colección Austral, 1987.
- Pardo, José Luis; *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Barcelona, Colección Delos, Ediciones del Serbal, 1991
- Picon, G. y Orienti, S.; *Tout l'oeuvre peint de Cézanne*. París, Flammarion, 1975.
- Ravaison, J.; *Paul Cézanne*. Lou Cadet d'Ais, 1907.
- Raynal, M.; *Cézanne*. Genève, Skira, 1954.
- Rewald, J.; *Histoire de l'impressionnisme*, París, M.Albin, 1986.
- Paul Cézanne, correspondance*. París, Grasset, 1978.
- Rilke, R.M.; *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós E., 1985
- Schapiro, Meyer; *Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón, en El arte moderno*. Madrid, Alianza Ed. 1988.
- Paul Cézanne*. Barcelona, Labor, 1959.
- Schoenberg, A. Kandinsky, W.; *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid, Alianza, 1987.

Sylvester, David, Whitfield, Sarah; *René Magritte, Catalogue raisonné*, Flammarion/ Fonds Mercator- Menil Foundation. 1969-1970 (2 vol.).

Torczyner, Harry; *Magritte, signos e imágenes*. Barcelona, Blume, 1978.

L'Ami Magritte. Correspondance et souvenirs. Amberes, Fonds Mercator, 1992.

VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid-Bilbao, Ed. Turner, Fund. Orbegozo, 1979.

Venturi, Lionello; *Cézanne, son art, son oeuvre* (París, 1936). *Cézanne*, Gèneve, Skira, 1978.

Cuatro pasos hacia el arte moderno, (1956). Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

Zola, Emile; *El Naturalismo*. Barcelona, Ediciones Península, 1976

ARTÍCULOS:

Apollinaire, G.; *Les comencements du cubisme*, en la Revista *Le Temps*, París 14 de octubre de 1912.

- Bozal, Valeriano; *Fin de siglo. Notas para una teoría de la época*, en La balsa de la medusa, Madrid, 1987.
- Fry, Roger; *Paul Cézanne*, en *Visión y Diseño*, Barcelona, Paidós Estética, 1988, ps. 211 y sig.
- Mondrian, P.; *Neue Gestaltung in der Musik*, en la Revista *De Stijl*, Vol.II, nº1

CATÁLOGOS:

- Goemans, Camille; *Magritte, un ser vivo*, en el catálogo de la Fundación Juan March. Madrid, enero-abril, 1989.
- Gowing, L.; *Paul Cézanne, les années de jeunesse*. Catálogo de la exposición del Musée d'Orsay, París, De. de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- Picon, Gaëtan; *Signos y máscaras*, en el Catálogo de la exposición *Kandinsky 1923-44*,
- Venturi, Lionello; *Cézanne, son art, son oeuvre*. París, 1936.
- VV.AA. *Cézanne, The Late Work*. Catálogo de la exposición del MOMA, N.York, 1977.

PELÍCULAS:

Broodthaers, Marcel; *La pipe (René Magritte)*. Bruselas, 1968.

Ceci ne serait pas une pipe (Un film du Musée d'Art Moderne). 1968-1970.

Tableau. Magritte. Bruselas, 1972.

Heusch's, Wc. de; *La leçon des choses ou Magritte*. Bruselas, 1960.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- 3 -

PRESENCIA Y PRESENTACIÓN

3.1: EL CONCEPTO DE PRESENCIA EN EL ARTE

3.1.1: La presencia como cualidad.

A lo largo de este siglo y en la huida de la representación naturalista, los artistas han ido utilizando diferentes términos que hicieran patente la superación de la etapa imitativa en el arte, y que a la vez mostraran su búsqueda de un arte puro, que hiciera hincapié en su autonomía con respecto a una sociedad *ocupada* por todo tipo de imágenes.

En la medida en que va siendo más evidente la necesidad y la vocación del arte por encontrar sus referencias y su propia sustentación no en una exterioridad *natural* o *ideal* de la que sería más o menos reflejo sino en su propia tradición y en sus propios fenómenos, éste se verá necesitado de adoptar y reelaborar paralelamente conceptos que le sustenten y que a la vez le distingan claramente de los que funcionaban hasta entonces. En este sentido se pueden entender algunas de las interpretaciones de las que ha sido objeto el concepto de **presencia**.

Procedente en un principio del campo de la arquitectura, y acompañado generalmente del de estructura, éste término ha ido trasformando su sentido espacial y ocupacional inicial, que hacían que se entendiera como una *cualidad* determinada de la obra, para ir arropándose de reflexiones y prácticas hasta constituirse casi como un nuevo concepto aplicado a la forma de representar-se de la obra de arte. Como expresión de esta configuración de la presencia como auténtica esencia de la obra, podemos recordar a Andy Warhol, quien relacionaba ambas de la siguiente manera: "las pinturas están cargadas con su propia presencia. Pienso que la situación, las ideas físicas, la presencia física, son el contenido". Pero antes de llegar a esta apropiación de una cualidad como significado de la obra, veamos en primer lugar cuales son las características de aquélla.

La **presencia** como **cualidad** de la obra de arte se basa en primer lugar en su estructura- en su *gestalt*, y sus características formales, sus dimensiones, proporciones, escalas, colores, valores, formas, referencias , en busca de un diálogo con el espacio que le envuelve, que haga de la obra el centro articulador de éste.

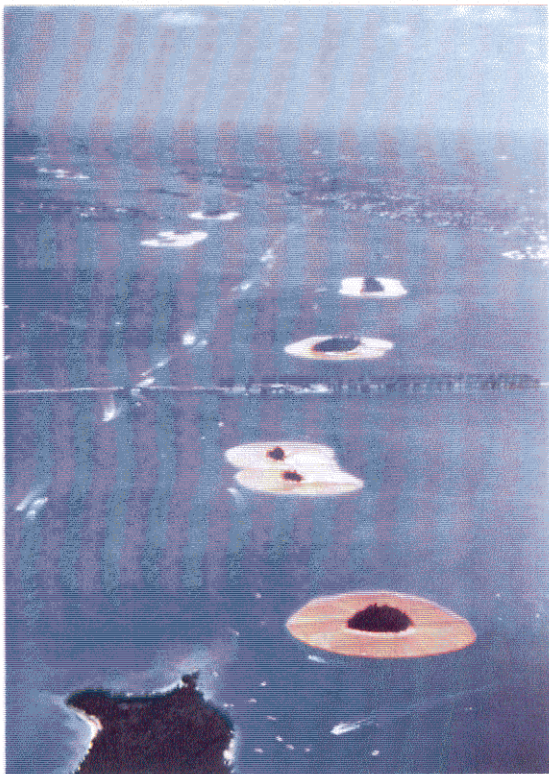
Desde el punto de vista formal, en ocasiones ha sido relacionado con la monumentalidad y espectacularidad del objeto, pero más bien tiene que ver con el grado de equivalencia con el espacio, los objetos y medios circundantes o el contraste de las características plásticas, estructurales de la construcción que se trate en cada caso, con su entorno.

Está relacionado con la idea de *evidencia*, que en algunos casos puede tener que ver con su relación volumétrica y dimensional con el espectador- obras que lo desbordan ocupando el espacio y arrollando literalmente cuantos objetos elementos y condiciones lo rodean, pero que en otras depende de sus características, condiciones y valoraciones para la percepción del espectador que le pueden conferir una presencia descomunal o por el contrario focal. Y también con las características de la *muestra* a través de la cual se pretende transmitir una determinada idea artística.

Por tanto la cualidad de presencia se deriva de consideraciones perceptivas de diversa índole, que pueden ir desde sus características puramente estructurales o gestálticas, o salir de dentro de ella vinculada a la idea que la sustenta, y que no tiene por que ser meramente formal, sino que constituye un elemento articulador de la obra, que pertenece al *juego* propuesto por el artista y que interesa a la atención, y el medio en el que se desarrolla esta.

En muchos casos ésta presencia conlleva la voluntad de intervención en el espacio circundante, que puede realizarse de forma directa o a través de los elementos propios de la obra, pero cuyo fin es el de conseguir un espacio, si no inserto como parte integrante, al menos afectado por ésta. En el arte reciente existen numerosos ejemplos de obras con una evidente *presencia entendida como cualidad*. Tan solo referiremos tres ejemplos que pueden ser significativos de otras tantas maneras de *hacer presente* la obra.

1- Las envolturas gigantes de Christo *Surrounded island* realizadas entre 1980 y 1983 en Bahía Bizcaína, Miami-Florida (fig.64) y consistentes en bordear varias islas con lonas flotantes de polypropileno de color rosa, consigue su presencia en base a la monumentalidad de su actuación y la dificultad que conlleva, pero también se debe a un acoplamiento con la naturaleza que mantiene las grandes coordenadas de ésta y articula "naturalmente" los sucesivos envoltorios , o en la elección de un color magenta, que en contraste con el verde de la naturaleza -cercano a su complementario, y en compañía del ocre de la tierra y el azul del agua y el cielo, hace que las formas adquieran un carácter expansivo que define de por sí la obra.



64- IZDA.; Christo & Jeanne-Claude: *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Creater*. 603,850 metros cuadrados de tela alrededor de 11 islas. Miami, Florida, 1983.

65-DCHA.; Marcel Broodthaers: *Ardoises magiques*. Pizarras con insbripciones, 21 x 14,3- 13,3 x 8,5- 11,6 x 8,1 cm., 1972.

El espectador se encuentra en la necesidad de inventar maneras de mirarla, diferentes puntos de vista y diversos medios para alcanzarla. Debe construir distintos itinerarios acoplados a las características y necesidades de cada uno, con lo que las escalas, las dimensiones, los recorridos e incluso los colores y las formas son variables, lo que hacen de esta cualidad el elemento fundamental para su comprensión. Como se ve, aun siendo un ejemplo típico de presencia basada en la monumentalidad, ésta se articula de tal forma con la instalación que pasa a formar parte intrínseca de ella, así que lo que aparentemente se circunscribía a una característica formal, en la práctica se muestra como uno de sus contenidos, sin embargo en este caso la presencia se sustenta fundamentalmente en las cualidades gestálticas de la obra.

2- Desde otro punto de vista *Ardoises magiques*, obra realizada por Marcel Broodthaers en 1972 (fig.65), mediante la inscripción sucesiva de varias firmas suyas en tres pizarras mágicas de las que utilizan los niños en sus juegos y aprendizajes elementales, cuya característica fundamental es la fragilidad del mecanismo y por tanto de lo escrito que puede ser borrado en cualquier descuido, puede considerarse un buen ejemplo de aquéllas obras cuya cualidad de presencia no está basada en la escala, sino en otros factores manipulables por el artista.

Con unas dimensiones mínimas- la mayor de las pizarras mide 21 x 14,5 cm.- con características formales de absoluta sencillez, un marco azul celeste y una superficie uniformemente gris, y cuya utilización banal le haría pasar

desapercibida en cualquiera otras condiciones, utiliza sin embargo la ostentación de ésta fragilidad, remarcada por su calificativo *mágico*, para realzar su presencia, de forma que hasta el mismo objeto/pizarra que lo sustenta se encuentra absolutamente dependiente de la existencia de los trazos realizados sobre ella; si estos desapareciesen, la obra pasaría a ser otra cosa completamente diferente.

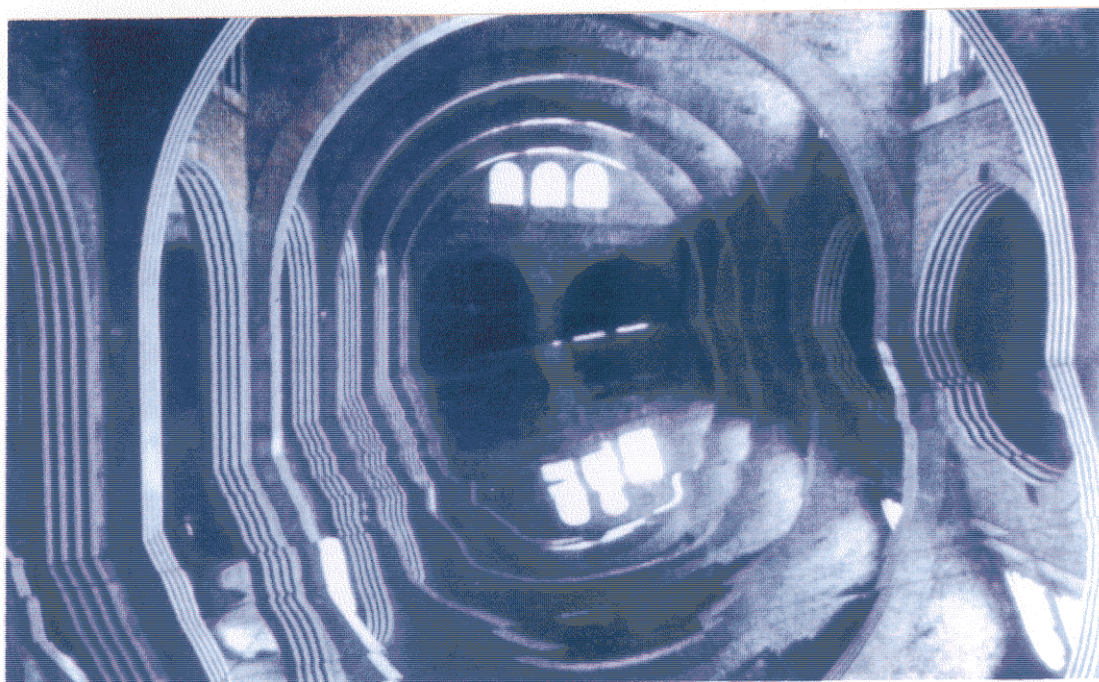
Precisamente este anuncio implícito, esta predicción -¡Cuidado!, se destruye casi con la mirada- es la base y el eje, el *foco* de la obra, no solamente de su contenido, sino también de su *presencia*, que se manifiesta aquí a través de la idea de fragilidad y cotidianidad que genera la obra más que por sus dimensiones o su monumentalidad.

3- En 1991 Daniel Buren realiza en el Museo de Arte contemporáneo de Bordeaux, su obra *Dominante- dominado* (fig.66) consistente en la instalación sobre el suelo de un monumental espejo realizado en varias piezas que cubren la totalidad de la nave, colocado con una inclinación que hace que las bandas de colores impresas en los imponentes arcos de fábrica de ladrillo del capcMusée, se reflejen en el suelo que una pequeñísima distorsión, suficiente sin embargo para descomponer completamente el espacio arquitectónico, y resituar cada uno de los elementos y espacios monumentales en un plano inquietante.

Las columnas se disuelven como envueltas por agua, los arcos desaparecen y se encuentran sustituidos por círculos, elipses o parábolas, las paredes se derrumban o

sencillamente desaparecen, todo el espacio, lejos de duplicarse en su rotundidad y geometría, se allana abriéndose hacia los lados, las líneas de fuga desaparecen convirtiéndose en masas amorfas que parecen flotar.

Un edificio robusto y sobrio, que muestra su estructura de columnas de sección cuadrada rematadas con arcos de medio punto perfectamente alineadas y acompasadas y que en condiciones normales impone su presencia brutal al espectador, se encuentra de pronto descompuesto por una pequeña actuación; no la del espejo, sino la de la inclinación. Los ojos y la imaginación del espectador vagan por el deforme espacio y pasan por los reflejos del suelo hasta pararse ante esta sencilla alteración de la horizontal tan mínima que casi se basa exclusivamente en su concepto.



66- Daniel Buren: *Dominant-Dominée*.; Acrílico y espejos, Instalación en el capcMusée de Bordeaux, 1991.

En este caso la presencia de la intervención es una cualidad *esencial*; el concepto de presencia es la propia razón de la obra, la pequeña presencia producto de la razón y la habilidad doblega la gran presencia material y formal. La sólida presencia *dominante* ha sido *dominada*, o incluso la presencia no es más que una ilusión que con un pequeño ardid puede cambiar de sentido. En este caso la presencia es por tanto el centro de la obra y se manifiesta tanto en su concepción como en su articulación concreta.

3.1.2: Presencia y presentación.

Con el término de presencia se suele hacer referencia indistintamente a dos fenómenos que como primer paso en la clarificación de su aplicación conviene distinguir. Como ya hemos referido al hablar de la representación (ver Introducción), las cosas que nos rodean poseen una determinada presencia que se nos revela a las personas a través de nuestro cuerpo y nuestro pensamiento. Por tanto desde un punto de vista riguroso en el campo de la presencia todo es anterior, todo está dado, nada es conocido "nosotros estamos en el mundo formando una totalidad objeto/ sujeto en la que objeto y sujeto son todavía indiscernibles", será por lo tanto necesario que esa presencia se convierta en idea, lo que permite al objeto "aparecer, es decir, estar presente en cuanto que representado" ¹.

¹ . M.Dufrenne, op.cit., Volumen II, ps. 14 y 23.

La presencia del objeto es aquella anterior a su aparición mientras que el *estar presente* de la cosa sólo puede serlo en cuanto que ésta ha sido *representada*. Dado que la presencia no se disuelve en el aparecer sino que lo alimenta, en la *presentación* o *representación* hay siempre una presencia que a través de la imaginación y en su relación con ella se hace visible. El **presentar** es pues una **acción**, es un hacer que la cosa se nos aparezca, similar en este sentido al representar.

La **presencia** tiene que ver con la inmediatez de los elementos en relación al sujeto, es un **estar ante**, es por tanto algo dado, no conocido, mientras que la **presentación** o la **representación** son la mediación necesaria, es un **acontecer**, un hacer patente la cosa que está en nuestra presencia, un movilizar los saberes para convertir lo adquirido en visible.

Cuando hablamos de *representación* o *presentación* no nos referimos pues a la presencia salvo en la medida en que el conocimiento todavía inconsciente y la experiencia elemental se mantengan nutriendo a éstos.

Presentar proviene del latín *praesentāre*, lo que en alemán se manifiesta también con la palabra *vorstellen*. En español equivale a "hacer manifestación de una cosa" o *mostrar*², es decir colocar algo para una determinada percepción- ver, oler, oír, tocar, de ese algo. *Presentación* o *representación* son mediación necesaria para nuestro

². Julio Casares; *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, G.Gili, 1959.

reconocimiento de las cosas y por tanto ambas son equivalentes. La afirmación de V.Bozal de que "todo conocimiento es un reconocimiento en el mismo sentido que toda presentación es una representación" ³, podría completarse aquí con la de H.G.Gadamer en el sentido de que "reconocer no es volver a ver una cosa..sino..reconocer algo como lo que ya se conoce .. Todo re-conocimiento se ha desprendido de la contingencia de la primera presencia y se ha elevado al ideal. En el reconocimiento ocurre siempre que se conoce mas propiamente" ⁴.

Una obra de arte es una *representación* que se presenta a la mirada y la experiencia de los otros, pero también puede ser una *presentación* que se representa para los espectadores. En ambos casos los términos adquieren diversos significados en función del fenómeno que definan. Incluso la misma obra puede representar y presentar en el mismo momento. Con lo que será fundamental seguir el sentido del término *presentación* cuando no se refiere a una cualidad de la obra ni a una anterioridad imposible a la *representación*, sino que se entiende como **mediación** y por tanto como similar a *representación*, o incluso como la única forma en la que ésta puede entenderse en el arte⁵.

³ . *Mimesis*, op.cit., p.28.

⁴ . *La actualidad de lo bello*, op.cit., p.113.

⁵ . "La *idealidad* de la obra de arte no puede determinarse por referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o reproducir; debe determinarse por el contrario como el *aparecer* de la idea misma, como ocurre en Hegel": Gadamer, *Verdad y Método*, op.cit., p.193.

3.2: PRESENTAR Y/O REPRESENTAR

3.2.1: Introducción.

"Nuestra palabra representación es una palabra equívoca que, de acuerdo con su etimología, debería no designar nunca un objeto intelectual que se presente al espíritu por primera vez. Habría que reservarla para las ideas o las imágenes que llevan consigo la marca de un *trabajo* llevado a cabo con anterioridad por el espíritu. Eso permitiría entonces introducir la palabra presentación (empleada igualmente por la psicología inglesa) para designar de una manera general todo aquello que se le presenta pura y simplemente a la inteligencia". Son palabras de Henry Bergson en la Sociedad francesa de Filosofía, en el curso de la Convención acerca de la Representación el 29 de mayo de 1901 ⁶.

Su intervención supuso una gran discusión a propósito del significado del prefijo *re*, centrado en su carácter duplicativo. El propio acontecimiento filosófico y el tipo de intervenciones que tienen lugar muestran por un lado la crisis del concepto y el término "representación", que se manifiesta en la convocatoria de la Convención filosófica y en la propuesta de su sustitución en algunos supuestos, y por otro cierta necesidad en el ámbito de las ideas de distinguir en lo que llamamos representación al menos dos grandes grupos;

⁶ . Tomado de *Envío*, op.cit., p.105.

los que han supuesto un cierto trabajo del espíritu y los que no⁷.

Aunque finalmente en el curso de la Convención las ideas de Bergson por diversos motivos no tuvieron éxito y la palabra presentación no sustituyó parcialmente a representación, la verdad es que la idea de volver a pensar la representación y sus significados y de distinguir entre diferentes formas de representación no ha dejado de estar latente a lo largo de todo el siglo.

Las razones de esta vigencia que se encuentran sin duda en la crisis general que afecta al arte desde el advenimiento de la época moderna y que afectará en primerísimo lugar a la pintura, se ven agravadas por la aparición de máquinas y aparatos que en un principio son capaces de reproducir la imagen para luego llegar a lograr su captación automática y cierta suplantación de sus movimientos. La combinación de poderosos avances tecnológicos y nuevas reflexiones plásticas hacen que se entre en un proceso

⁷ . En *Los placeres del parecido*, op.cit., p.75, Francisca Pérez Carreño distingue entre "las imágenes mentales que *presentan* las cosas a nuestra conciencia, mientras que las materiales las *representan*", partiendo de que " desde un punto de vista semiótico las imágenes mentales no son signos, las imágenes creadas sí", lo que de alguna manera enlaza con el pensamiento de Bergson, que en una lectura formal haría equivaler la "marca del trabajo" con el signo. En el mismo sentido se manifiesta Goodman en *Los lenguajes del arte* (op.cit., p.58), cuando afirma que "Las esculturas con una denotación dependiente de propiedades escultóricas tales como la forma, representan; pero las palabras, con una denotación dependiente de propiedades verbales tales como el deletreo, no. Todavía no hemos captado la diferencia crucial entre propiedades pictóricas y verbales, entre símbolos o sistemas lingüísticos y no lingüísticos, que es lo que establece la diferencia entre representación en general y descripción". Según esto, *presentación* y *descripción* serían equivalentes.

vertiginoso de transformaciones que se agudizarán mas si cabe por el propio desarrollo social y económico.

Si en un principio el campo de reflexión se encuentra fundamentalmente centrado en la relación con la naturaleza, pronto surgen nuevos elementos que irán ampliando éste y que adoptaran la apariencia de cuestiones presuntamente formales como la reflexión sobre el carácter del espacio propio del arte, la yuxtaposición de materiales y propuestas diversas, su relación con los objetos procedentes de la reproducción mecánica, las diferentes formas de apropiación que van desde los materiales y objetos hasta las imágenes sociales urbanas o industriales, o los textos, la adopción de los nuevos mecanismos y medios procedentes del desarrollo de las fuerzas productivas.

Así al término presentación se le confieren significados diversos que ponen de manifiesto la necesidad del arte de replantearse su sentido en las nuevas y cambiantes situaciones y que suponen diversas respuestas a los problemas que van apareciendo.

Uno de los aspectos mas interesantes del debate alrededor de ambos conceptos está relacionado con la reflexión sobre el carácter lingüístico del arte, que se manifiesta en primer lugar con una discusión acerca de si el arte es o no un lenguaje, para posteriormente desplazarse hacia qué tipo de lenguaje es y su relación con el literario. En la medida en que el arte se apropia de signos y símbolos discursivos incluyéndolos en la práctica artística, cuando no

presentándolos como tal arte prescindiendo a la vez de sus características de "obra", la necesidad de distinguir entre una y otra práctica conlleva la de utilizar uno u otro término como se verá mas adelante.

3.2.2: Un nuevo equilibrio entre la *comunicación* y la *producción*.

Tras las propuestas transformadoras de Cézanne ya se hace patente una cierta escisión en la práctica artística, que se hará evidente mas tarde a partir de la experiencia cubista y de la vanguardia, cuando la necesidad de distanciarse de un concepto vinculado excesivamente a una determinada forma de entender su relación con la naturaleza y el lenguaje discursivo y cargado a su vez de reminiscencias formales y prácticas que estaban siendo desterradas a gran velocidad, hacen replantearse en una confrontación constante entre la práctica de la creación y la reflexión, el propio proceso referencial de la pintura.

En 1919 P.Reverdy declaraba que "una obra de arte no puede contentarse con ser una representación; ha de ser una presentación. Una obra de arte que representa siempre es falsa. No puede hacer otra cosa que representar y de una manera convencional, lo que proclama que representa....la obra presentativa escapa obviamente a este principio" ⁸.

⁸ . P.Reverdy, *Certains avantages d'etre seul*, en la Revista *SIC*, París, octubre 1918.

Naturalmente aquí se está hablando de representación como referencia imitativa de la realidad, a lo que se contrapone una construcción plástica realizada esencialmente a partir de concepciones, más que de sensaciones visuales, pero como hemos visto anteriormente, el desplazamiento del motivo no supone la sustitución de la representación sino la modificación de su carácter, y por tanto lo que se llama presentación aquí, sigue siendo en la práctica otra representación. Una representación en la que queda patente su falta de apoyatura exterior, caracterizada "por la inexistencia tanto de pautas como de naturaleza"⁹

Sin embargo este concepto de presentación posee ciertas características de interés que lo desvinculan del anterior. A partir de Cézanne ésta representación (p) pone su acento en la **muestra** en la presencia del cuadro- tanto en el sentido de estar ante el espectador como en su materialidad, que llama la atención del observador como objeto artístico y no en la *de-mostración*, en la referencia de algo exterior a él. Y en este sentido, aunque cargado de referencias su voluntad es la de deshacerse de ellas, de disolverlas, bien es cierto que mediante mecanismos realmente contradictorios como hemos visto, para resaltar aquello que es propio del arte, sin interferencias.

Incluso en una segunda fase, para los artistas no se tratará ya de *comunicar* una idea o de transmitir unos conocimientos, sino de "**producir un estado**, una disposición",

⁹.- V.Bozal; *Notas para una teoría del gusto*, op.cit., p.42.

tal y como lo define Paul Valéry ¹⁰, quien atribuye al lenguaje poético un carácter *presentativo* y no-transitivo , "donde la palabra nos intima a *llegar a ser*", a diferencia del lenguaje prosaico *representativo* y transitivo , en donde la palabra nos ayuda a *comprender*.

Es decir que mediante el cambio terminológico aparece una voluntad de destacar determinados aspectos de la obra de arte -lo productivo y creativo que en la tradición artística han aparecido siempre como elementos constitutivos fundamentales, en detrimento de otros -lo imitativo y demostrativo: "Conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están presuponiendo la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio la vuelta fenomenológica a la experiencia estética, enseña que ésta no piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia y que por el contrario ve la autentica verdad en lo que ella experimenta"¹¹.

Pero cuando hablamos de imitativo o demostrativo quizás convenga recordar que no hay una única dirección en estos dos términos, la semejanza no solamente se alcanza en la tradición pictórica por medio de la reproducción de determinadas *cualidades*, sino también por ciertas **relaciones**, por medio de esquemas múltiples; es lo que Gombrich ha distinguido mediante los paradigmas del espejo (cualidades) y el mapa (relaciones)¹², que como él mismo aclara nunca actúan

¹⁰ . P.Valéry, *Commentaire de Charmes*, Préface de *Variété III*, París, 1934.

¹¹ . Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, op.cit., p.123.

¹² . E.H.Gombrich, *Map and mirror: Theories of Pictorial Representation*. Artículo publicado en 1974, citado por Omar Calabrese en *Semiotica della pittura*, Milán, Il Saggiatore, 1980.

por separado sino interrelacionados .Y que por tanto lo que en realidad se pretende no es tanto la sustitución de ambas como una nueva relación entre ellas que *revalorice el aspecto mapa en detrimento del espejo*.

Y esto se realiza según una práctica también consustancial al arte en todas sus manifestaciones históricas; la necesidad de ocultar algo precisamente para desvelar, para descubrir lo que generalmente, socialmente, se encuentra oculto. Lo característico en uno u otro caso es *qué es lo que se oculta, o qué es lo que se pretende descubrir*. En este sentido es revelador el que en la medida en que la sociedad capitalista se tecnocratiza y se vuelca en la apariencia, el arte desarrolla un proceso contrario de desprestigio generalizado de la *semejanza* y de voluntad de profundización en su "esencia", en ocasiones a través precisamente de la evidencia de los procesos acumulativos de imágenes, y en otras por el medio contrario.

El interés por desplazar los aspectos referenciales, destacando su presencia, no puede sin embargo ocultar su necesidad de referirse en primer lugar a si mismo, a sus huellas, a su práctica y a su propia tradición, lo que no debe confundirse con el concepto de obra como alegoría o ilustración, que ya había sido convenientemente desplazada por el propio arte que ha puesto en primer lugar su carácter constitutivo, creativo y no imitativo. Pero recordemos que Malraux había dicho con cierta ingenuidad que " un arte auténtico es aquél que ya no tiene que decir otra cosa que él mismo", como si ésta autorreferencia no fuese precisamente

"decir otra cosa", como el propio arte se ha encargado de mostrar posteriormente mediante sus serializaciones y repeticiones.

El ocultar su referencialidad no debe confundirse pues con su supresión ni siquiera en el extremo más radical de esta propuesta, cuando menos en las obras de la vanguardia, sino que debe interpretarse como la voluntad por encontrar un equilibrio en la necesidad de desvelar, producir y desarrollar sus aspectos creativos mas esenciales. Deshacerse de lo demostrativo por tanto, pero manteniendo códigos de reconocimiento. Códigos que irán desde su mínima expresión conseguida mediante la eliminación paulatina de todo elemento físico, icónico o simbólico hasta la succión y acumulación de todo tipo de lenguajes, tradiciones, signos, materiales .. en una apropiación indiscriminada que conduce precisamente a su disolución y supeditación a la obra.

3.3: UN NUEVO PUNTO DE VISTA

3.3.1: **Proposición, denominación y desplazamiento.**

El 9 de abril de 1917, Duchamp se presenta en la exposición de la Society of Independent Artist, con un urinario masculino firmado por R.Mutt al que había puesto el nombre de *Fuente* (fig.67). Como es bien sabido los organizadores se negaron a que fuese expuesta la obra, lo que

al parecer ya había previsto el autor, que contaba con esta negativa y con el espectáculo de su retirada de la muestra en el momento de la inauguración, para iniciar la presentación de su obra con un pequeño escándalo que favoreciera toda una "reflexión" a la que completaría posteriormente con su venta inmediata a Walter Arensberg que llevaba aparejada su ocultación, y el editorial de la revista *The Blind Man*, además de las subsiguientes filtraciones a la prensa, confeccionando así toda una estrategia de "puesta en escena", no tanto de la obra en si, como de las representaciones fotográficas, documentales, textuales o propagandísticas que ésta desarrolla, consustancial por otra parte con el concepto de obra de arte de Duchamp ¹³.

En el editorial citado, titulado *El asunto Richard Mutt* y con toda probabilidad escrito por el propio Duchamp, se describen con toda sencillez, pero con enorme claridad, las claves de ésta obra: "Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto" ¹⁴.

¹³ . En relación al valor del objeto y de los diferentes elementos y acciones que componen la obra de arte de Duchamp, puede verse la opinión del autor de esta tesis en *Constructores de grietas, creadores de contextos*, Conferencia pronunciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y publicada en el libro *Entorno 2- Contextos*. Madrid, 1996.

¹⁴ . Tomado de: Juan Antonio Ramírez; *Duchamp; El amor y la muerte incluso*, Madrid, E.Siruela, 1993, p.54.



67- Alfred Stieglitz; *R.Mutt, Fountain*, Fotografía publicada en *The Blind Man*, nº2, mayo 1917.

De las cuatro actuaciones del "señor Mutt" que se resaltan en el texto -elegir, coger, colocar y crear un pensamiento nuevo- las dos primeras pertenecen a un proceso obvio de realización de la obra, porque efectivamente es necesario escoger entre varios objetos y tomar aquél que ha sido seleccionado¹⁵. Lo que cabe preguntarse es porqué se señala ese tipo de objeto, resultado de un proceso industrial de producción en serie, realizado con materiales fríos y de una utilidad bien definida, un objeto de uso común que puede

¹⁵ . Ver a este respecto el Capítulo 1/ Apartado 1, sobre las fases de retención del objeto en la obra de arte.

fácilmente prestarse a cierto simbolismo de carácter erótico o burlesco, y porqué se toma una muestra de la serie de objetos fabricados industrialmente, en lugar de realizar un sucedáneo, una reproducción o una copia, una representación pictórica, escultórica, fotográfica o mecánica de cualquier tipo.

En cuanto a la cuarta, es el resultado lógico de la actuación del artista, que consiste en hacer que el objeto se piense de una forma diferente al del material con que está realizado, y entra dentro de lo que cualquier pintor o escultor pretende realizar que es el que un conjunto de cosas, maderas, tela y pinturas, organizado de una determinada forma, no se piensen ya como materiales acumulados sino que parezcan unas manzanas sobre un plato en una habitación confortable o un rostro, y que un trozo de piedra pueda entenderse como la cabeza o el cuerpo de un determinado personaje, aunque naturalmente también aquí cabría encontrar un sentido diferente a lo que Duchamp llama "pensamiento nuevo para el objeto".

Sin embargo, la tercera de las actuaciones es seguramente la clave de la obra porque en ella nos explica en qué consiste la nueva actuación del artista, y naturalmente a ella se dedica una atención especial en el texto del editorial; cuando explica que el señor Mutt ha colocado el artefacto de una determinada manera, aquella que hace que desaparezca su significado habitual que es el de urinario, y que esto se ha realizado mediante dos asignaciones realizadas fuera del objeto al que se refieren; un **nuevo título** y un **nuevo punto de vista**.

Hemos dejado pasar hasta ahora algunas características de ésta obra que sin embargo conviene destacar. En primer lugar su carácter propagandístico y espectacular, que al parecer Duchamp organizó detalladamente, y que hace que por un lado el objeto pueda ser considerado como obra de arte al ser presentado o dado a conocer públicamente como tal, y por otra como una obra de arte que plantea nuevas cosas, que dice algo nuevo hasta el punto de que no ha sido digerido por los organizadores de la muestra, haciendo ostentación de que por esa razón no ha sido aceptada como las demás en la sala de exposiciones. Y además hace de la obra el referente de sí misma y el centro de su propia discusión porque se organizan a su alrededor una serie de expectativas que surgen de ella y que solamente en su contemplación y experimentación pueden constatarse.

Sin embargo toda esta publicidad llama la atención sobre algo que no va a poder verse en su versión tridimensional como bien sabe el propio Duchamp, que al parecer ha previsto su ausencia de la exposición dentro de su campaña propagandística, sino a través de una fotografía que ha encargado realizar a A. Stieglitz (fig. 67). Es decir, lo que el público va a conocer en un principio -en el momento de darse a conocer, del objeto *Fuente*, es su representación fotográfica. Va a conocer solamente una imagen del objeto artístico. Sin embargo el objeto/obra de arte no es en principio ésta fotografía sino el objeto al que hace referencia, la foto es un documento que nos proporciona una determinada lectura, que nos da algunos datos de la obra y en

primer lugar uno fundamental; nos indica el **punto de vista** necesario para verla según el nuevo *pensamiento*.

Un nuevo punto de vista, tanto en el sentido literal del término- aquél que se deriva del objetivo de la cámara- como en el metafórico. Efectivamente, de la práctica de Duchamp no parece que se pueda deducir que esta presentación de la fotografía en lugar de la obra sea una casualidad, todavía menos si tenemos en cuenta que *oculta* la obra mediante el procedimiento de venderla inmediatamente a Walter Arensberg, por el contrario todo indica que se trata de una estrategia perfectamente prevista, según la cual lo que el espectador debe ver en primer lugar es la *reproducción* de la obra. Con ello logra por un lado desviar la atención hacia los aspectos mas lingüísticos de ella porque se le conoce a través de lo que nos cuentan que es -el nuevo título y la propaganda, y no de lo que percibimos o experimentamos en el contacto con ella y con su aura, en todo caso solamente de lo que vemos en la representación mecánica sobre una superficie bidimensional, y a través de los comentarios controlados por el propio artista.

Pero, el cambio de punto de vista abarca todo el proceso de presentación o publicación de la obra, afecta al carácter de la misma y supone además una modificación fundamental del valor del objeto en el acontecimiento artístico.

La obra de arte, desde un principio, está condicionada por la actuación de un tal señor Mutt (o *mudo*) y

el comentario de *The Blind Man* (el hombre ciego), dos creaciones del propio Duchamp, y es en este intervalo entre la realización del mudo y la palabra del ciego donde se desarrollan las representaciones industriales, teatrales, fotográficas o literarias, que partiendo de un determinado objeto (el urinario), se presentan ante el espectador como una nueva obra de arte.

Se ha hablado mucho del gesto de Duchamp, que toma un objeto "como está" y le atribuye la condición de arte. Sin embargo no parece que esto coincida totalmente con el planteamiento de los *ready-made* y en concreto de *Fuente*. En primer lugar el artista ELIGE (en el original de la revista *The Blind Man* la palabra está escrita en mayúsculas, señalando sin duda la importancia que se da a éste hecho), es decir selecciona entre varios e indica uno de ellos, y lo hace porque le interesan para su propósito/*Fuente* tanto sus cualidades formales como simbólicas ¹⁶.

No es solamente la indicación de un objeto, sino la elección de un motivo, lo que falta por ver es el carácter de éste, que no es ni el título que el artista ha puesto- *Fuente*, ni el "artículo de la vida ordinaria" que ha elegido-urinario, sino que deberemos encontrarlo quizás en la cuarta actuación del "señor Mutt", en la creación de un **pensamiento nuevo** para el objeto. Este es el motivo por el que ha elegido, ha tomado

¹⁶ . William A. Camfield, en *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston-Texas, Fine Art Press, 1989, recoge varias de las connotaciones del objeto/urinario y del desarrollo de las mismas en el objeto/*Fuente*. Ver especialmente ps. 91 y sig.

y colocado el objeto, y es sin duda la clave de la nueva forma de arte propuesta.

Duchamp plantea de nuevo el problema entre el objeto y su *presentación* como obra de arte. En este caso no hay representación (p) del objeto, sino **muestra**, pero "de tal manera que su significado habitual desapareció" y se "creó un pensamiento nuevo para ese objeto". Es decir que lo que se busca es que modifique su significado, que el mismo objeto pueda decir otra cosa. El motivo es una reflexión lingüística sobre el propio arte, a saber; de qué forma un objeto/icono puede significar cosas diferentes e incluso ser tomado como obra de arte. La respuesta no es solamente "mediante la designación", sino que Duchamp/señor Mutt plantea además de un *nuevo título* -lo que él llama "el movimiento de la palabra", un *nuevo punto de vista* mediante el movimiento del objeto.

Duchamp muestra el objeto/urinario como obra de arte/*Fuente* colocándolo de una determinada manera que constate su cambio de uso. En primer lugar a una altura diferente que impide su utilización como urinario, y sobre una peana que advierte de su condición de obra de arte para ser vista de otra forma, elementos que tanto en la fotografía de Alfred Stieglitz de mayo de 1917, como en las posteriores exposiciones quedan claramente de manifiesto.

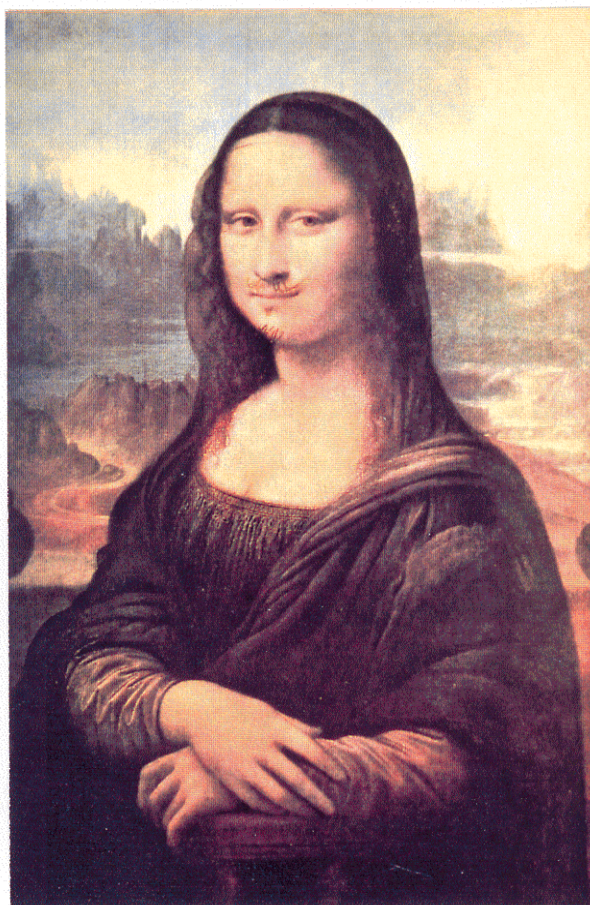
Pero sobre todo lo gira noventa grados, volviendo su fondo hacia el espectador y colocando una posible salida de los líquidos que se precipiten sobre la obra hacia el propio espectador. Esta modificación del punto de vista, esta

alteración de su referencialidad espacial, hacen que no solamente se **lea**, sino que se **vea** el objeto de otra forma, que conlleva la apropiación de múltiples significados que van desde sus similitudes formales con algunas obras escultóricas o pictóricas, hasta otros de carácter sexual ¹⁷.

La idea de *presentación* en Duchamp tiene que ver con una reflexión sobre la fragilidad de la referencialidad de los objetos porque tan solo un gesto- una indicación y una mínima alteración del punto de vista- han bastado para que el objeto sea **otro**. Esta fragilidad es directamente proporcional a la capacidad del arte por atraerse hacia sí a cuantos objetos, cosas y elementos se lo proponga, lo que hace que los ready-made llamen la atención sobre tres elementos esenciales de la actuación artística. En primer lugar la *proposición* del artista que elimina la función del objeto sustituyéndola por otra vinculada a la propia obra de arte. En segundo lugar la *denominación*, lo que supone que mediante un movimiento de origen plástico se aparta el signo de la cosa y por lo tanto ésta puede ser utilizada por el artista para incorporar otro tipo de significado. Y por último el *desplazamiento*, en el sentido de remarcar aquéllas cualidades y similitudes icónicas que interesan a la obra mediante una recolocación del objeto, es decir por la alteración de su referencialidad espacial.

¹⁷ . J.A.Ramírez (op.cit., ps.55 y sig.), entiende la obra como "una máquina sexual de doble uso" que hace referencia a algunas esculturas de Brancusi, al cuadro *The Warriors* de Marsden, una Madonna o un Buda, "las piernas de las mujeres de Cézanne", la caída de la orina como energía, la concavidad femenina o el sentido solipsista de la acción (amorosa) masculina. Puede verse asimismo: *Is Duchamp still topical?*, en *TEMA CELESTE*, Contemporary Art Review, nº 36, verano 1992, Ed.Internacional.

En la **presentación** de Duchamp no hay ya un objeto al que se mira para ser leído o interpretado, sino un objeto que se manipula mediante la **proposición**, la **denominación** y el **desplazamiento** y cuyo resultado final posee o puede poseer diferentes referencias con el propio arte o la psicología de la forma o la ciencia y la práctica social o personal... Mediante este "movimiento" el artista **pone en marcha** un proceso que en buena medida se volverá autosuficiente y se desarrollará autónomamente.



68- IZDA. Marcel Duchamp; *L.H.O.O.Q.*, 1919. Lápiz sobre tarjeta postal, 19,7 x 12,4 cm.

69- DCHA. Marcel Duchamp; *L.H.O.O.Q.*, 1964. Lápiz sobre tarjeta postal, 30.1 x 23 cm.

3.3.2: El discurrir procesual de la presentación.

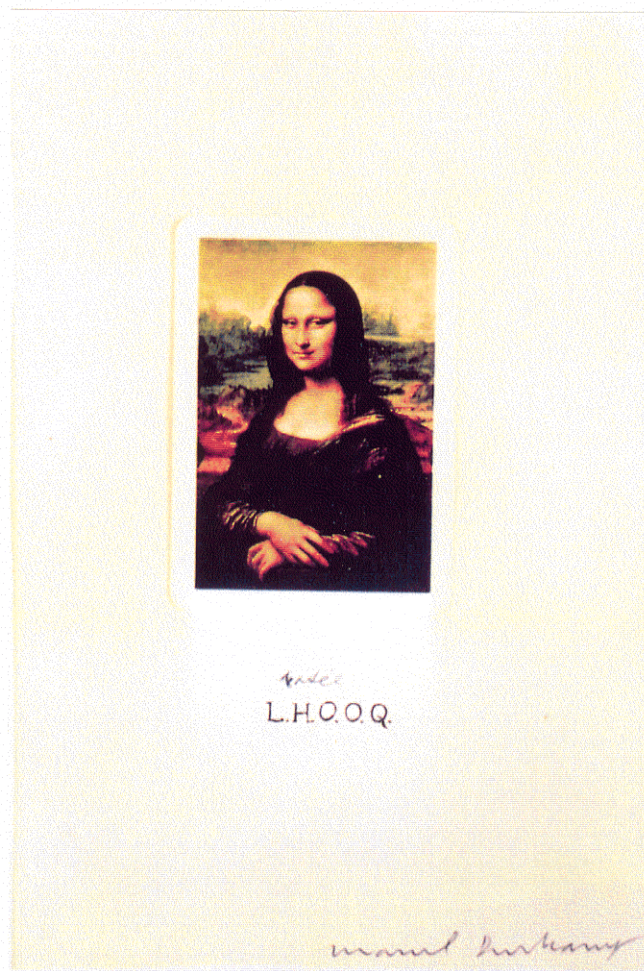
Dos años después Duchamp toma un símbolo sagrado del arte, la *Gioconda*, pintándole unos bigotes y una pequeña barba (fig-68). El proceso es similar, la elección de un objeto que en este caso es una tarjeta postal de 19,7 por 12,4 cm. que reproduce un cuadro, es decir la representación de una representación, una mínima manipulación sobre ella y un título *L.H.O.O.Q.*, que deletreándolo en francés tiene un sonido similar al de *Gioconda* y leídas rápidamente sonaría algo así como "ella tiene el culo caliente": "Un juego fonético, eso es todo", diría Duchamp ¹⁸.

También en este caso la obra no se muestra sino a través de un intermediario; la tarjeta dibujada llega a manos de Picabia, que en marzo de 1920 publica una versión propia en este caso sin barba- *L.H.O.O.Q. rasurée*- en 391 (fig. 70), llamándola *Tableau dada de Marcel Duchamp*. Así de nuevo se conoce lo que ha hecho por lo que cuentan quienes lo han visto, y en este caso se hace a través de una nueva interpretación, de las muchas que se realizaron a lo largo de los años (una muestra en las figs. 68 a 71).

Lo que caracteriza ésta obra es una especie de invisibilidad, de falta de materialidad o de transparencia que solo al final encontrará su referente, precisamente en el arte. La obra no es tanto la tarjeta postal dibujada- el

¹⁸ . Las citas están tomadas de; Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, E.Anagrama, 1972.

original nunca es el mismo, y el grafismo o la anotación sobre las tarjetas es también en cada caso diferente- como el proceso de apropiaciones y sugerencias que se desencadenan **a partir de** la acción de Duchamp. Se apropia de la imagen de la *Gioconda* de la misma manera que de la fonética de su nombre, para organizar un juego en torno a una mirada irónica de los dos sexos ("no es una mujer disfrazada de hombre, es un hombre auténtico"), a una lectura simbólica del paisaje, o a una nueva implicación del espectador con la tarjeta, no con el cuadro, que visto posteriormente aparece además como un ensayo de *Étant Donnés*.



70- Marcel Duchamp; *L.H.O.O.Q. rasurée*, 1920.

Si pensáramos en la obra como objeto/tarjeta, aquí no ha sido privado aparentemente de su función como en el caso del urinario, para ser sustituida por otra. Sin embargo si entendemos ésta como un proceso que se ha abierto, un juego que ha echado a andar, es evidente que la función del objeto ha sido alterada. Aquí no hay ninguna actuación sobre una tarjeta postal ni sobre la *Gioconda*, sino sobre su difusión fotográfica, sobre la utilización masiva de su apariencia incluso en tarjetas postales, con lo que la supuesta elección de ésta por ser "símbolo del arte sacralizado de los museos" es un elemento totalmente inocuo.

Lo importante es la continuidad de los acontecimientos que hacen que la presencia primera del cuadro se traduzca en sucesivas presentaciones que mantienen vivo su "enigma". De alguna forma el objeto es solo un pretexto para iniciar la cadena de relaciones que desarrollará la obra. Curiosamente, una de sus variaciones, la realizada en 1955, posee un título cargado de significados en el seno del arte-evidenciado además con la representación (p) del bastidor y la pequeña paleta en forma de *cartellino*- y que resume claramente el sentido de la presentación de Duchamp; *El revés de la pintura* (fig. 71).

El gesto de Duchamp, que podemos interpretar como un doble movimiento espacial y textual del objeto, muestra que la condición artística no depende tanto de las cualidades o propiedades del objeto de que se trate, cuanto de la propuesta del artista que es quien establece el entramado de conexiones que darán lugar a la obra de arte. El campo de la elección de

los objetos, materiales y medios queda entonces definitivamente abierto en todos los sentidos, y sus limitaciones serán aquéllas que el propio artista establezca en su elección y elaboración de la propuesta.



71- Marcel Duchamp; *L'envers de la peinture*. 1955.

Lo que quiere decir que de sus trabajos se desprende la importancia fundamental de la **propuesta** por encima, cuando no en detrimento de la del objeto ¹⁹. La referencia del objeto ready-made no se halla por tanto en otro semejante o similar del que recoge y re-presenta una cualidad o trae a la

¹⁹ . Sin duda la idea de "verosimilitud" del arte, apuntada en el Capítulo 1/Apartado 1-3, es perfectamente aplicable a Duchamp; "hacer ficción no consiste en decir lo falso, en engañar diciendo nada, sino en *decir cosas falsas como es debido* (Poética 1460a), de forma verosímil", especialmente en su conclusión ;"de aquello que no existe es posible una representación verosímil, y de lo que existe, sólo falsa": *El arte del engaño...*, op.cit., p.36.

presencia una parte de él, sino que se encuentra por una parte en **él mismo** en la medida en que imagen y objeto coinciden, y por otra en la *propuesta* del artista que abarca tanto su **enunciado visual** como su **enunciado verbal**.

En el desarrollo de sus obras aparece también un elemento que hasta entonces no se había mostrado con suficiente claridad en el arte de este siglo, pero que posteriormente iba a tener una gran influencia, que es la valoración artística del *proceso* de la obra. En el proceso de desarrollo de la obra de Duchamp aparecen y desaparecen elementos clave para su comprensión como ya se ha explicado anteriormente, en el y por el, la obra de arte se entiende alejada de los objetos que la *soportan*. Sin la *puesta en escena* y la *movilidad* o *puesta en acción* de sus propuestas- para lo que utiliza todo tipo de elementos y de *guiños*, y de la que quizá la muestra mas prodigiosa y mas elaborada sea la de sus *manuales de instrucciones*, sus *notas* y sus *cajas*- éstas carecerían de sentido. Privadas de éste proceso las cosas que quedan como restos de las propuestas de Duchamp no serían mas que una reinterpretación ingeniosa de los objetos *dadá*. La presentación de la obra no se refiere entonces únicamente a la muestra del objeto u objetos que participan en ella ó a sus posibles significados e interrelaciones, sino que debemos interpretarla como proceso, como discurrir procesual.

Duchamp declararía casi al final de su vida; "J'ai eu une vie absolument merveilleuse" ²⁰, constatando algo que

²⁰ . Recogido por Marc Partouche; *Marcel Duchamp, Une vie d'artiste*, Marsella, Manoeuvres Ed. 1992.

por otro lado salta a la vista; que todo su divertidísimo trabajo le había reportado una enorme satisfacción vital, y que en el proceso de realización de sus obras el artista disfruta. Tanto el señor Mutt como the Blind Man se habían divertido haciendo arte. Años después cuando David Sylvester pregunta a Jasper Johns sobre el significado de su obra, éste contesta; "Creo que los propios procesos que tienen lugar al pintar significan tanto o más que cualquier valor de referencia que tenga la pintura", y "Cuál sería este significado?, *Actividad intelectual y visual, y diversión*" ²¹. La respuesta podría estar firmada por el mismo Duchamp y muestra de qué manera su profunda huella sirve de guía a otras manifestaciones artísticas posteriores.

3.3.3: Referencia y reubicación del icono.

Durante los años 40 y 50, la sociedad masificada genera una cultura visual y verbal que invade cada rincón de la actividad humana. La superproducción económica ha necesitado de soportes propagandísticos e imaginativos que han dado lugar a una saturación de imágenes de la vida social. La llamada cultura de masas ha desarrollado una inmensa cantidad de signos e iconos propios que aparecen indicando a los ciudadanos la forma en que se deben vestir, el tipo de alimentos que deben comer o cómo deben relacionarse para

²¹ . D.Sylvester, *Jasper Johns Drawing*, Catálogo de la Exposición *Londres Art Council of Great Britain*, 1974. Tomado de: Riva Castellman, *Jasper Johns, Obra gráfica 1960-1985*. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones.

ingresar en el selecto grupo de la nueva élite social. La tecnología necesita signos que identifiquen sus aparatos y marquen los nuevos itinerarios sociales. La sociedad de consumo precisa del diseño y la publicidad para su propia existencia y por tanto necesita iconos donde mirarse y comprobar su nuevo estatus. Los objetos que esta sociedad produce son, sin necesidad de que nadie los modifique, símbolos evidentes de ella, la conforman y representan su nueva cultura. *¿Qué es lo que hace nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?* (fig.72): Los artistas se encuentran naturalmente, en su propia casa, con una enorme explosión de imágenes y palabras que envuelven toda clase de productos y asaltan a los ciudadanos con nuevas pautas de comportamiento. La relación con la realidad solo se hace a través de intermediarios lingüísticos cada vez mas evidentemente manipulados que producen nuevas verdades y nuevas realidades.



72- Richard Hamilton; *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956. Collage, 26x25 cm. Tübingen, Kunsthalle Tübingen.

Los tiempos de la atención al objeto, como modelo o como motivo, ya han pasado, ahora lo que fascina es su imagen, el nuevo lenguaje y las intrincadas estructuras que comporta; elementos diversos con contenidos dispares que se yuxtaponen o se insertan con procesos reproductivos y creativos. Él es el tema y el contenido. La referencia no puede ser ya el objeto, hace tiempo que no lo es, sino el ícono, un ícono manipulado y organizado con anterioridad por la propia sociedad, agrupado junto a la información en estereotipos. Por tanto el artista no trabaja con objetos sino con signos, con el repertorio icónico propio de la cultura de masas. Su referencialidad está ahora referida a un sistema lingüístico que afecta todo cuanto acontece, que impregna cada acción y cada pensamiento.

Socialmente la realidad se ha confundido con el producto, lo que quiere decir que ambas funcionan en el mismo plano, de la misma manera que el objeto se ha confundido con la imagen, el envoltorio garantiza el producto y le da además multitud de sentidos nuevos y sugerentes, cualquier artículo vive más de su imagen que de su contenido. Ahora es más claro que nunca que la realidad se produce, se hace a cada paso, mediante un proceso en el que el sujeto va perdiendo toda esperanza de incidir. Los todopoderosos medios ocupan lo público y lo privado con apariencias de sencillez e inocuidad y se presentan como la forma natural de lectura de la realidad.

Así que Jasper Johns decide pintar la bandera americana una y otra vez, Roy Lichtenstein las viñetas de los tebeos, y Andy Warhol series de dólares, coca-colas, coches o labios de Marilyn; ninguno de sus supuestos motivos son reales

y sin embargo todos ellos son la realidad. Nos presentan reproducidos en dos dimensiones, aquéllos objetos que en la realidad tienen dos dimensiones de tal forma que podemos interrogarnos sobre quién copia a quién, el producto o el arte y por tanto en cierta medida proponen la obra como un producto de consumo más al que su valor vendrá dado como en el resto por su ubicación en el mercado y el funcionamiento de éste.



73- Andy Warhol; *The Twenty-Five Marilyns*, 1962. Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo, 205,7 x 169,5 cm. Estocolmo, Moderna Museet.

Tras la aparente inocuidad de estas presentaciones de iconos serializados se encuentran nuevas propuestas plásticas que tienen como centro precisamente el sentido de su referencialidad.

En 1962, Andy Warhol, a quien le gustaría ser recordado "como un bote de sopa" y que declaraba "quiero ser una máquina" nos presenta *Veinticinco Marilyns* (Fig.73) como 25 máscaras diseñadas para cualquier cartel anunciador válido para diversos tipos de producto- "No quiero ser una cosa" había dejado escrito Marilyn.

Sin embargo es precisamente esto lo que se hecha en falta; el anuncio, las palabras y los textos que nos indiquen qué cosa es, cuales son sus cualidades, donde lo venden. Está la sensualidad, el gesto, la reproducción, la serialización, la perfección de las formas, incluso ese cierto patetismo del diseño, todo aquello que nos habla a la vez de las bondades del artículo en venta y de las características ideales de la sociedad a la que va destinado. Pero faltan las palabras. Hay lo que J.L.Pardo ha llamado "un uso no-re-presentativo del spot publicitario, que puede denominarse efecto Warhol (..) y que elimina de la marca ese doble aspecto por el cual es al mismo tiempo ilegible para quien la disfruta (el modelo) y legible para quien no puede gozar de ella (el destinatario)"²².

²² "En la lata de sopas *Campbell's* fetichizada por Warhol, la marca no es ya la palabra inscrita que transustancia el metal del bote en oro puro, y a la vez el mensaje, la consigna dada al consumidor para que la lea, la retenga y la repita automáticamente en el mercado; ahora, la marca debe causar el mismo efecto sobre el ojo y sobre el bote, sobre el modelo y sobre el destinatario. C-A-M-P-B-E-L-L, deletrearlo es destruirlo, convertir cada letra en una pincelada de color, en un reflejo de brillo que no remite el goce al momento eternamente propuesto del consumo, sino que lo hace inmediato y transversal; la marca ha dejado de ser marca; el goce, hecho de falsedad, artificio y postizo, es ahora plenamente real": José Luis Pardo; *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989, ps. 72- 73:

El lenguaje es solamente visual, es la imagen la que ha invadido todo producto, toda actividad, toda palabra hasta hacerlos innecesarios, hasta sustituir las cosas que ya no poseen valor. El artista toma las imágenes atrapadas de las fotografías los diseños, los anuncios, el periódico y los envoltorios, y **registra** lo que encuentra a su alrededor como una máquina capaz de fragmentar, repetir, señalar u omitir aquello que le llega, y en esas condiciones lo presenta al público.

Cuanto mas certera y afinada sea esa máquina, mayor será la evidencia de las imágenes en su vuelta al espectador; efectivamente de lo que se trata es de ser una "buena máquina", separar la obra del sujeto al que le ha tocado realizarla, de manera que "no se confundan mis sentimientos con lo que he producido ... actuando de forma que pueda decir que mi trabajo no soy yo" ²³.

La obra de arte es un índice donde se apuntan datos, un archivo donde se ordenan y se distribuyen, un muestrario de tipos. Los documentos a archivar se toman, no se reproducen,

El ensayo de J.L.Pardo analiza al menos otros dos aspectos de las comunicaciones audiovisuales, que están evidentemente emparentadas con el asunto que aquí estudiamos; por un lado, el hecho de que "la comunicación audiovisual no es un *vehículo* de información, ni un *medio* de comunicación, sino un *conjunto de prácticas regladas* como pautas de normalización a gran escala", y por otro, la constatación de que las comunicaciones audiovisuales, "no son necesariamente percibidos por sus destinatarios como formando parte de una campaña, como palabras de una frase mas larga (...) el destinatario y el emisor de la comunicación publicitaria no son sujetos exteriores a tal comunicación, sino constructos derivados de ella" (Cap. 3.6. *La muerte del emisor*, ps. 121 y sig.).

²³ . Entrevista de V.Raynor a Jasper Johns en la Revista *Art News* 72, marzo 1973, ps. 20 a 22.

los tiempos del amanuense pasaron hace mucho arrollados por la imprenta y la máquina de escribir, ahora son los *medios* y en especial el *ordenador* quienes comienza a proclamar una nueva cultura del "orden" basada en la nueva teoría matemática y caracterizada por la velocidad, la exactitud y la limpieza.

El sentido trágico de estas obras se encuentra en la *configuración* del *archivo*, en su serialidad serigrafiada, en su ingenua simpleza reproducida fotográficamente, en su superficialidad tenuemente coloreada, en su inútil reiteración, en su serialización, en su superficialidad, en su expúrea existencia. El artista sabe que "socialmente una obra no es solo lo que el autor pretendía, sino lo que se hace con ella" ²⁴, y no pretende prolongar su proceso, sino colaborar eficazmente en la sobreabundancia de productos icónicos inútiles, porque solo en esta **saturación** se puede encontrar su sentido.

Mediante la presentación entendida como saturación de registros el arte se pregunta sobre su propia existencia como lenguaje y el sentido de las oposiciones y redefiniciones sintácticas y semánticas, sobre su condición de mercancía en el que el valor de uso ha sido absorbido por el valor de cambio, sobre su capacidad de sustitución de lo real en un proceso de *nueva conformación de lo visible*. La presentación es aquí la identificación de producto y obra de arte y alude a la vez a su cualidad en cuanto evidencia y a su sentido de representación (p) como re-ubicación del icono.

²⁴ . Jasper Johns entrevistado por G.R.Swenson en la Revista *Art News* 62, *¿What Is Pop Art?*, febrero 1964, ps. 40 a 43.

3.3.4: El arte como demostración ²⁵

A mediados de los sesenta, y en uno de los primeros ensayos dedicados a definir las características fundamentales del nuevo arte Minimal- "vacío, repetitivo y rígido, de un gran número de pintores, escultores, bailarines y compositores jóvenes"- Barbara Rose se interroga, a través de una cita de las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, sobre "qué quiere decir que no podemos definir (es decir, describir) algunos elementos, sino sólo nombrarlos".

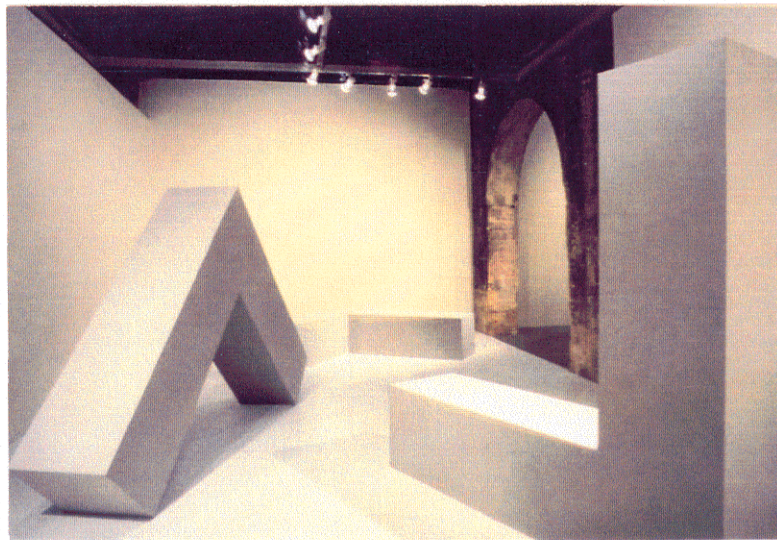
La pregunta tiene que ver con las simples estructuras o los elementos que Sol LeWitt, Jasper Johns, Carl Andre, Donald Judd o Robert Morris (fig. 74) presentan como arte, y con el significado de ese presentar al que ya anteriormente se había referido Clement Greenberg como una de los fundamentos del nuevo arte.

Para Greenberg²⁶, se trataría precisamente de apartarse de la apariencia, del aspecto de arte, de la voluntad de disfrazar o suspender la objetualidad de lo que se muestra, para, por el contrario, mostrarlo, descubrirlo, evidenciarlo. Al igual que los materiales son lo que son, sin

²⁵ . Este título es el mismo que utiliza Barbara Rose en el quinto apartado del artículo titulado *A B C Art*, publicado en *Art in América*, Brand Publications, oct.-noviembre, 1965.

²⁶ . Ver, en este sentido, *After Abstract Expressionism*, en *Art International*, Vol.6 n°8, octubre, 1962, y Catálogo de la exposición *American Sculpture of the Sixties*, en el County Museum de los Ángeles.

aludir a nada, ni representar o significar otra cosa que ellos mismos, así la forma y el mismo objeto no deberían tener ningún tipo de referencialidad. En palabras de Barbara Rose, "no hay un deseo de transcender lo físico para conseguir lo metafísico o lo metafórico. Por consiguiente, parece que el objeto no tiene que *significar* más que lo que es; es decir, no debe sugerir nada más que lo que es".



74- Robert Morris; *L-Beams*, 1965. Instalación en el capMusée d'art de Bordeaux. New York, colección Ileana Sonnembel.

Ese apartarse de lo artístico, ese buscar la presencia a través del "aspecto del no-arte", lleva a los artistas a utilizar figuras geométricas reconocibles y bien delimitadas²⁷, o en ocasiones formas de lo banal y lo cotidiano- como se encarga de resaltar Barbara Rose en el

²⁷ . En este sentido Jasper Johns afirmaba que "emplear cosas que la mente ya conoce, me daba margen para trabajar con otros niveles", y Sol LeWitt llamaba "formas disponibles" a los cubos, esferas, cuadrados o círculos empleados en sus obras.

citado artículo ²⁸- y paralelamente a desarrollar estrategias plásticas al servicio del descubrimiento y la proyección de dicha objetualidad.

Éstas estrategias serían básicamente de tres tipos; en primer lugar las relacionadas con la gestalt de la obra, y especialmente con la escala²⁹; en segundo lugar, las que tienen que ver con su ubicación, o mejor, con su situación³⁰; y por último, las que confrontan los aspectos artísticos con los no-artísticos³¹, o si se quiere las que pretenden "un contenido de arte mínimo"³²

²⁸ .Op. cit. apartado 7- *El Arte como hecho, documento o catálogo*.

²⁹ .A los problemas gestálticos del nuevo arte minimal, dedica Robert Morris su artículo *Notes on sculpture*, considerado una de las primeras y fundamentales aportaciones teóricas del nuevo arte, y publicado en la revista *Artforum* en dos partes, en 1966; la primera de ellas en el volumen 4, nº 6, del 6 de febrero y la segunda en el volumen 5, nº 2 del mes de octubre. A ellos nos hemos referido, al hablar de *la presencia como cualidad*, en el Capítulo3-1 de esta investigación.

³⁰ .”Las mejores obras nuevas toman sus referentes fuera de la obra y los cargan de funciones espaciales, lumínicas y referentes al campo de la visión del espectador. El objeto no será más que uno de los términos en esta nueva estética, (...) el objeto propiamente dicho no ha perdido importancia. Lo que ha perdido es importancia en sí mismo”, dice Robert Morris en el catálogo de la exposición *Eight Sculptors: The Ambiguous Image*, del Walker Art Center de N.York, en octubre de 1966. A este aspecto nos referimos específicamente en el Apartado 3-4 de esta tesis.

³¹ . Especialmente tratados por Clement Greenberg (ver nota 26), y a los que se hace referencia pormenorizada más adelante, al hablar de la obra de Richard Artschwager, en el Apartado 4-4; *Mecanismos de interrelación*.

³² .Según la expresión “a minimal art-content” de Richard Wollheim en *Minimal Art- On Art and the Mind*, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 1974, ps. 101 a 111.

Pero, por encima de estas estrategias, lo que se persigue, como se ha dicho, es que el objeto no signifique, no refiera nada que no sea él mismo, su *estar delante*, manifestándose al sujeto que lo observa- para decirlo con palabras de Barbara Ros, se busca "lo objetivo, lo concreto, lo evidente". Es decir, el *presentar* quiere tener aquí, por un lado un sentido negativo, al apartarse de toda referencia- al fin y al cabo un objeto mínimo es aquél que pretende una aparición mínima, aquél que pretende desaparecer como objeto- y por otro una afirmación; la de **demostrar** en el sentido de manifestar o declarar.

Se trataría, según Donald Judd, de hacer un objeto que no haga referencia más que a su propia volumetría, a su gestalt, a "su forma autónoma, específica, inmediatamente perceptible"; "objetos reducidos a la sola formalidad de su forma, a la sola visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio entre línea y plano, superficie y volumen"³³

Sin embargo, no siempre está claro el carácter de esta falta de referencialidad, y sobre todo, no parece incompatible la vocación demostrativa de este arte- en el sentido antes expresado- con la ausencia de referentes. La misma Rose afirma que "los cuadernos de notas de Johns parecen una parodia de Wittgenstein, y las esculturas de Judd y Morris parecen con frecuencia ilustraciones de las proposiciones del

³³ .Georges Didi-Huberman; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Publicado en *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, nº 37, París, 1991, ps. 33 a 61.

filósofo", con lo que estaríamos ante una modificación del referente, más que ante una desaparición del mismo³⁴. Es quizás lo que podríamos entender de la contestación de Frank Stella a la pregunta de Bruce Glaser acerca del significado de la presencia en la terminología minimalista; "es sólo otra forma de hablar", afirmó escuetamente³⁵.

3.4: OBJETO PRESENTADO E INSTALACION.

3.4.1: Precedentes: La pintura desbordada.

En 1965, había aparecido en la revista *Arts Yearbook* un artículo firmado por Donald Judd, y titulado *Specific Objects* que comenzaba con la siguiente afirmación: "Más de la

³⁴ Michael Fried, en su crítico artículo *Art and Objecthood*, publicado en la revista *Artforum* en junio de 1967, llega a considerar que "en la esencia de la teoría y la práctica literalista (término con el que se refiere al minimalismo, parafraseando el *literal space* del que habla Donald Judd en *Specific objects*) subyace un tipo de naturalismo, de hecho, un antropomorfismo latente u oculto". A este antropomorfismo se había referido en términos completamente opuestos Donald Judd, para quien la *especificidad* de los objetos minimalistas precisa "eliminar todo antropomorfismo", según expresa en su artículo *Specific Objects* (1965), publicado en *Complete Writing 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, ps. 115 a 124. Sin embargo Rosalind Kraus al describir las obras de Robert Morris, en *Sens et Sensibilité. Reflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*, y Didi-Uberman (op.cit. ibidem), insisten en las características antropomórficas de las obras minimalistas.

³⁵ *Questions à Stella et Judd* (1964), tomado de *Regards sur l'art américain des années soixante*, París, Territoires, 1987.

mitad de las nuevas obras, las mejores de los últimos años, no son ni pintura ni escultura. Por lo general tienen un vínculo, cercano o lejano, con una o con otra. Las obras son diversas y mucho de su contenido, que no es ni pintura ni escultura, es asimismo diverso (...) Las nuevas obras en tres dimensiones no forman un movimiento, una escuela o un estilo"³⁶. Esta publicación del artículo *Objetos Específicos*, que se refería fundamentalmente a ciertos aspectos formales del "nuevo arte", y a la continuidad de este nuevo arte con la tradición artística precedente- fundamentalmente la pictórica ³⁷- coincidió en el tiempo con la publicación por parte del crítico de arte Richard Wolheim de su ensayo *Minimal Art* ³⁸.

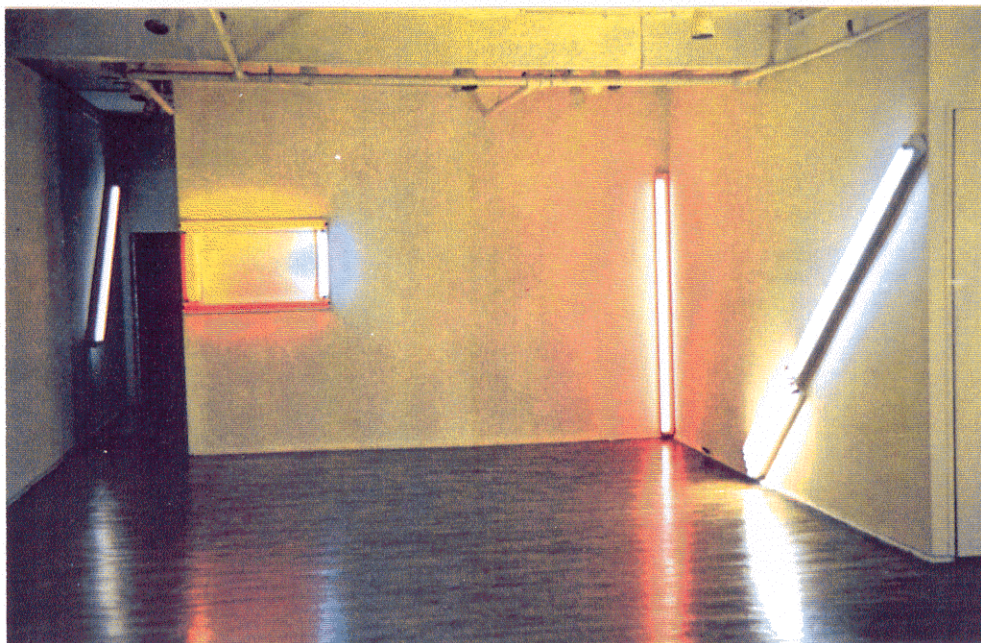
Un año antes, en febrero de 1964, Dan Flavin había colocado en las paredes y el suelo de la Green Gallery de Nueva York una serie de tubos fluorescentes de diversos colores (ver figura 75). Su objetivo consistía en dividir visualmente el espacio de la galería para recomponerlo, tratándolo como obra de arte y generando diversos espacios cromáticos que el espectador iría conformando con sus propias interferencias en la medida en que los recorriese. El elemento fundamental de su obra es por tanto el color en confrontación con el espacio, pero en lugar de utilizar pintura u otro tipo

³⁶ *Specific objects, Arts Yearbook 8*, N.York 1965.

³⁷ . Judd llega a afirmar que "obviamente las nuevas obras se parecen más a la escultura que a la pintura , pero están más cercanas a la pintura".

³⁸ . El artículo *Minimal Art* fué publicado por primera vez en la revista *Arts Magazine* en enero de 1965, y está considerado como el comienzo de la aplicación de dicha calificación para este nuevo tipo de arte.

de materiales u objetos para la realización de su obra, Flavin emplea luces coloreadas. El soporte, el lienzo en el que trabajar será ahora tridimensional y visitable, y será un espacio especialmente significativo para el arte; la propia sala de exposiciones.



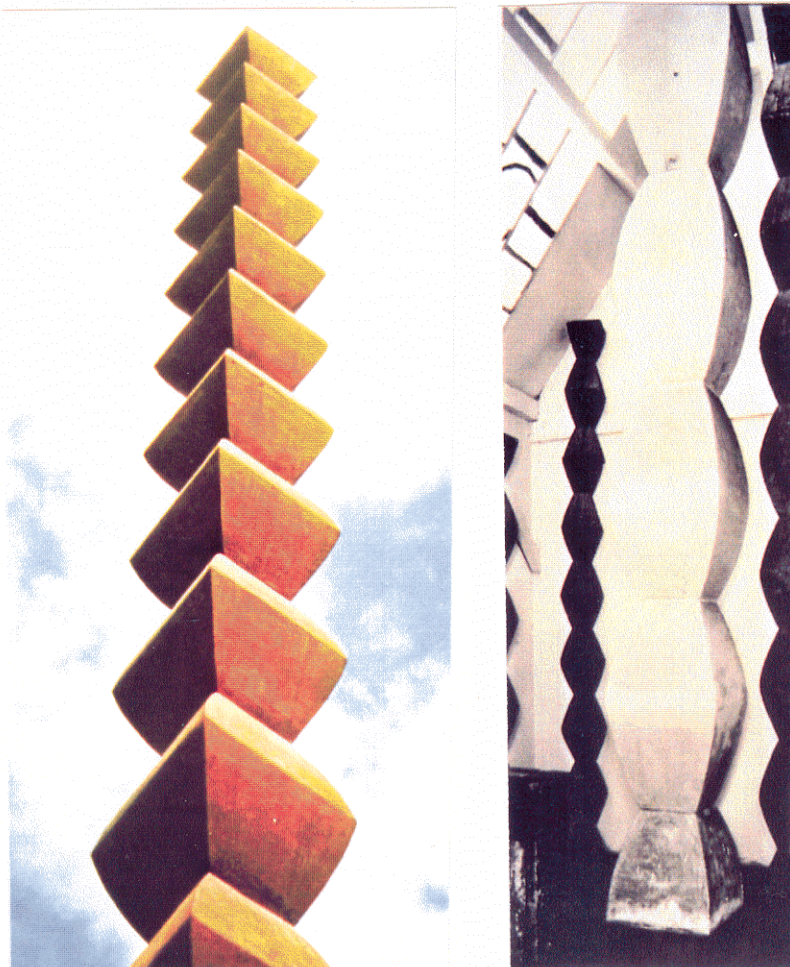
75- Dan Flavin; *Fluorescent Light*, 1964. Instalación en GreenGallery, N.York.

A pesar de actuar sobre un espacio tridimensional, nada tiene que ver con un trabajo escultórico, decorativo o arquitectónico, sino que se manifiesta como una actuación artística autónoma, no asimilable a las diversas artes. En este caso, el espacio de la obra envuelve al espectador, le incluye en la representación, de tal forma que ambos espacios se confunden. Su actuación no ha consistido por tanto en pintar, esculpir o construir, sino en la realización de una instalación eléctrica en una habitación previamente existente; Flavin, en consecuencia, se referirá a ella como *installation*.

Las coincidencias de este trabajo con las propuestas futuristas de inclusión del espectador en la obra dentro de la concepción de una plástica ambiental, o con la habitaciones dadaístas y los *environments* parecen obvias. Pero más allá de éstas, habría que relacionarla con las sucesivas crisis y contrapropuestas de los modos tradicionales de la práctica artística, y fundamentalmente de la pintura y la escultura.

A comienzos de siglo, Constantin Brâncusi había decidido prescindir de la peana en sus esculturas, eliminar el obstáculo que las aislaba del espacio del espectador, y posarlas en el suelo, vinculándolas físicamente al entorno. Este gesto formaba parte de la estrategia -paralela a la cézanniana en pintura- destinada a eliminar de la escultura la narración, manifestando los componentes propios de los materiales, los volúmenes, las formas, la estructura; los componentes de lo escultórico, y de trabajar con un concepto de espacio más abierto.

Uno de los elementos fundamentales de la búsqueda de una escultura autónoma, basada en componentes semánticos propios, es por tanto la eliminación de interferencias entre el espacio de la obra y el del espectador y la liberación del espacio de intermediación entre ambos, ocupado hasta entonces por el pedestal. Así lo hará patente el propio Brâncusi, cuando en 1918 construya su primera versión de la *Columna sin fin* (ver figuras 76 y 77), realizada precisamente con peanas superpuestas, y destinada según sus propias palabras a "dividir el cielo en dos mitades".



76- IZDA. Constantin Brâncuși; *Columna sin fin*. Versión de 1937, instalada en Tirgu Jiu, Rumanía.

77-DCHA. Vista del estudio del artista, con varias *columnas sin fin*.

Desde la pintura, el proceso de relación de los diversos espacios de la obra, irá acompañado de importantísimas reflexiones acerca del carácter de los objetos y sus materiales, del sentido del nuevo arte, del encuentro del espectador con la obra, de la consideración del plano pictórico y las características de los diversos espacios que se interrelacionan en la pintura; será más sistemático, más elaborado y en consecuencia más complejo, y se realizará en distintas fases, mediante la alteración de elementos

fundamentales del lenguaje pictórico y atendiendo a diferentes aspectos de esta relación³⁹.

La primera transgresión procede precisamente de la pintura de objetos. Pablo Picasso en su *Nature morte à la chaise cannée* de 1912 y Georges Braque en la *Nature morte avec guitare* o en su dibujo *Peau et verre* poco después, sustituyen la representación (p) de ciertas texturas visuales en el plano del cuadro, por su presencia directa adheridas a la pintura, o si se quiere, marcan campos de color mediante el encolado de fragmentos de materiales, estableciendo así la práctica de los *papiers collés* y del *collage*.

La invención del collage procede de la pintura, y en concreto de la intención de reorganizar la imagen prescindiendo de la ilusión tridimensional, lo que supone una nueva articulación del plano pictórico, que pone en primer término el *sistema de relaciones* que se establecen en dicho

³⁹. En este sentido, aquí nos interesa apuntar los caminos que van desde la pintura bidimensional hasta la instalación, en primer lugar porque quienes aportan en cada momento los elementos teóricos fundamentales y las propuestas concretas más radicales en esta dirección, son pintores- es decir, se declaran pintores- y en muchos casos reclaman la nueva forma artística que proponen como *pintura*. Y en segundo lugar porque interesa a esta investigación encontrar el camino que desde el punto de vista conceptual e histórico relaciona la pintura de objetos con la instalación de éstos.

No se trata desde luego de ningún debate académico sobre la preferencia de unos u otros géneros, sino de seguir la lógica que partiendo de las naturalezas muertas cubistas, herederas de las de Cézanne, desenvoca en la instalación, para comprender las características de ésta en relación a aquéllas, bastante más rica e interesante que su simple constatación tridimensional.

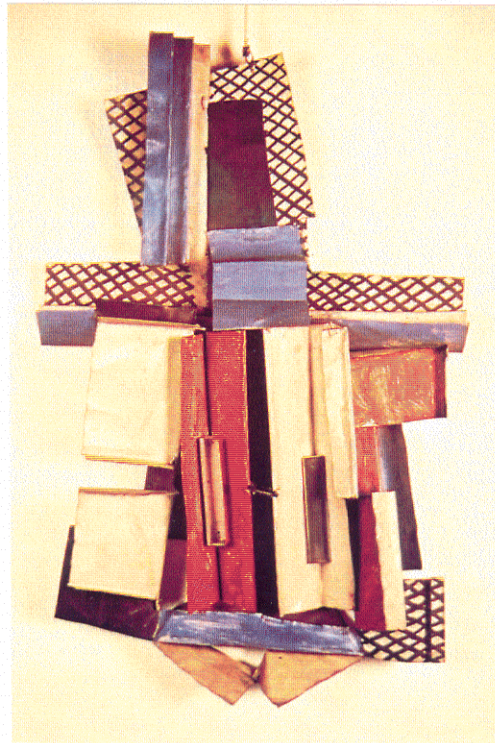
plano, por encima de las características del modelo de referencia⁴⁰.

Esta alteración fundamental traerá como consecuencia, entre otras, la proliferación de puntos de vista, o la disociación entre color y forma, en una proyección lógica del pensamiento cézanniano. Pero, paradójicamente, la consideración del plano del cuadro como lugar donde se establecen relaciones significantes, y el abandono del ilusionismo espacial, vienen en el collage acompañados de la superposición de imágenes, materiales y objetos que alteran su propio carácter plano. Sus resultados, por tanto, plantean inmediatamente nuevos problemas a la pintura, entre otros la ruptura del espacio bidimensional y su proyección hacia el del espectador al que, de paso, se propone un nuevo papel en la contemplación.

La propuesta cubista fue inmediatamente recogida por los futuristas y la vanguardia rusa y dio como resultado, por un lado la fragmentación del cuadro manifestado en las *imágenes textuales* y los *fotomontajes* y por otro la ampliación del repertorio de materiales utilizados, cada vez mas volumétricos, hasta llegar a ser verdaderos objetos que, en equivalencia con los materiales empleados en el collage, pueden sustituir su propia representación pictórica,

⁴⁰ En 1972, Leo Steiner, definió los collages fotográficos de Robert Rauschenberg como *postmodernos*, dado que modificaban el referente artístico- de la naturaleza a la cultura- y transmitían el protagonismo a la organización de la imagen en el plano del cuadro, lo que suponía la ruptura de la organización visual de la modernidad.

consumando así la ruptura de la bidimensionalidad hacia delante ⁴¹.



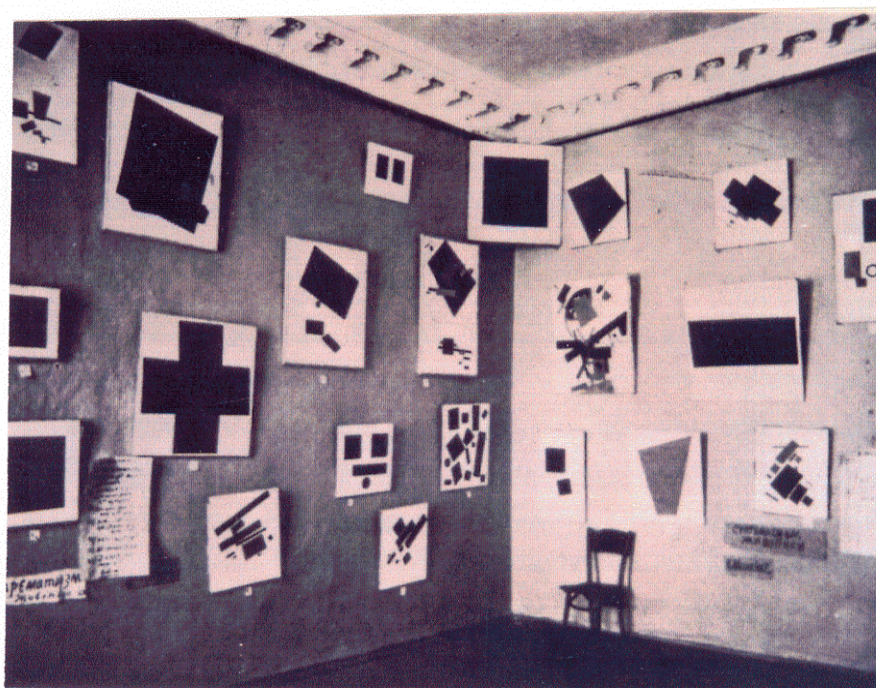
78- Pablo Picasso; *Instrumento de música*, 1914. Madera pintada, 60 x 36 x 22 cm. París, colección privada.

La segunda transgresión tiene que ver con la comprensión del cuadro como objeto, y se refiere a la ruptura del marco, del límite bidimensional que en equivalencia al de la ventana o el espejo, había separado durante siglos el espacio de la representación (p) y la pared. Su eliminación será progresiva, y se realizará tanto por parte de aquellos

⁴¹. Acerca del collage y de su papel fundamental en la estrategia cubista, puede consultarse: Louis Aragon; *Les Collages*, en *La peinture au défi*. París, Hermann, Collection Savoir, 1980.

Sobre la importancia del "efecto collage", más allá de las intenciones transgresoras de los cubistas, y en concreto en el desarrollo del arte objetual posterior, puede consultarse a Simón Marchan; *Del arte objetual al arte de concepto*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1988, en especial el Cap. I; *El "principio collage" y el arte objetual* ps. 159 y sig.

artistas involucrados en la nueva volumetría de la pintura, a través de los relieves de los constructivistas rusos -en especial los realizados por Vladimir Tatlin entre 1913 y 1917- y las esculturas pintadas cubistas -especialmente los *Instrumentos de música* de Picasso (ver figura 78)- como de quienes planteaban el mantenimiento de la bidimensionalidad pero desde una nueva concepción de la pintura.

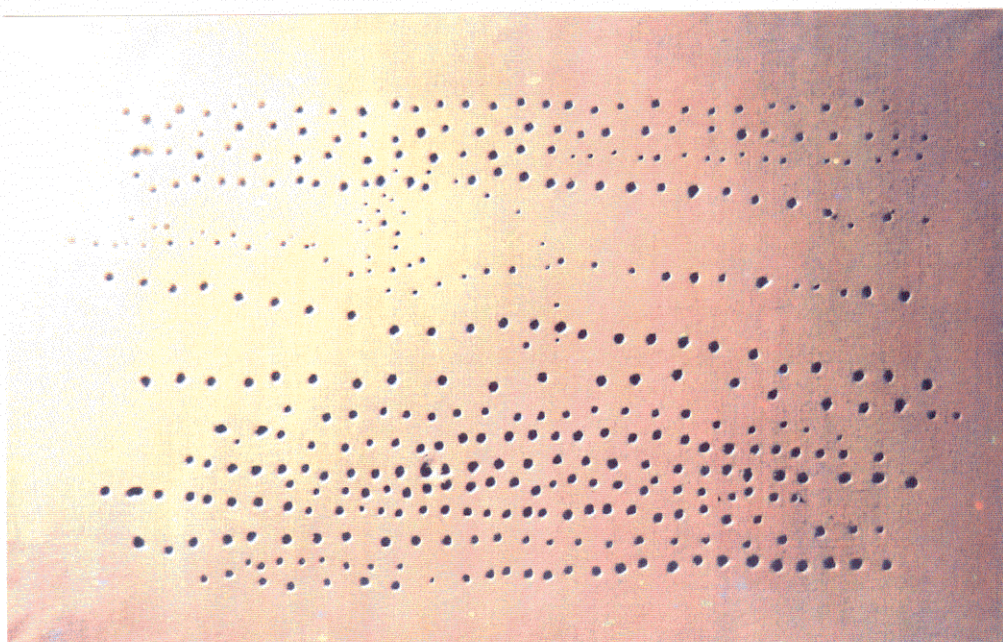


79- La última exposición futurista, 0,10. . Petrogrado, 1915. Vista de algunas pinturas de Malevich.

En este segundo caso, el ejemplo mas significativo es el de Kasimir Malevich, promotor de un sistema, al que llamará Suprematismo, capaz de representar un "espacio dinámico cuatridimensional en un soporte bidimensional". En 1913 montará en Petrogrado su exposición 0.10 (ver fig. 79), compuesta por decenas de obras realizadas con formas geométricas básicas pintadas sobre lienzo y colocadas en la pared junto a escritos y anotaciones, de la que habrá

desaparecido todo tipo de marco o límite entre uno y otro lienzo o elemento.

En la medida en que el cuadro no representaba ya ninguna escena natural situada en otro espacio, anterior o posterior, la utilidad del marco había sido reducida a limitar el espacio de la representación (p), y por tanto su perímetro podía ser alterado o sustituido atendiendo a las necesidades plásticas. El nuevo límite de la obra estaba determinado por las dimensiones del muro más que por la diferencia de los materiales que se colocaran en él.



80- Lucio Fontana; *Concepto espacial*, 1949-50. Agujeros sobre tela natural, 74.5 x 64 cm. Milán, Fundación Fontana.

A finales de los años cuarenta Lucio Fontana realiza la tercera de las transgresiones del espacio pictórico (fig. 80). Con un punzón el artista agujerea el lienzo, lo rasga, en una acción que él llama *espaciamento*, relacionando esta vez

el plano de la representación (p) con el espacio posterior y con el plano oculto de la pared. Las perforaciones sirven como referencias espaciales en el plano del cuadro y a la vez como indicadores o señales que el artista coloca, invitando a traspasar el plano de la representación y descubrir lo que hay detrás; la cara oculta del cuadro, y el plano blanco y oculto de la pared.

Este espacio posterior, que en la tradición pictórica ha permanecido oculto delimitado por el marco, la pared y la espalda de la representación, intermedia, relaciona el espacio que se representa en profundidad, el espacio que se manifiesta en superficie y el espacio del observador. Es a su vez, un espacio que participa de los otros tres en cuanto que integra y está limitado por el plano de proyección y el plano del cuadro, soporta la ilusión representativa y se encuentra rodeado del espacio de observación. Sin embargo ha estado desactivado, dormido; Fontana lo pone en acción, invita a explorarlo, a recorrerlo, a liberarlo.

En este sentido, el gesto de Fontana, que tiene su correspondencia escultórica en la apropiación del espacio oculto bajo la peana realizado por Brâncuși, del que se ha tratado más arriba, se emparenta con aquél empeño de algunos artistas del XVI y principios del XVII por dar la vuelta a las pinturas temáticas en busca de las naturalezas muertas representadas en sus traseras, o el posterior interés por mostrar la parte de atrás del lienzo en las representaciones del pintor en su estudio, que correspondía como se ha dicho en

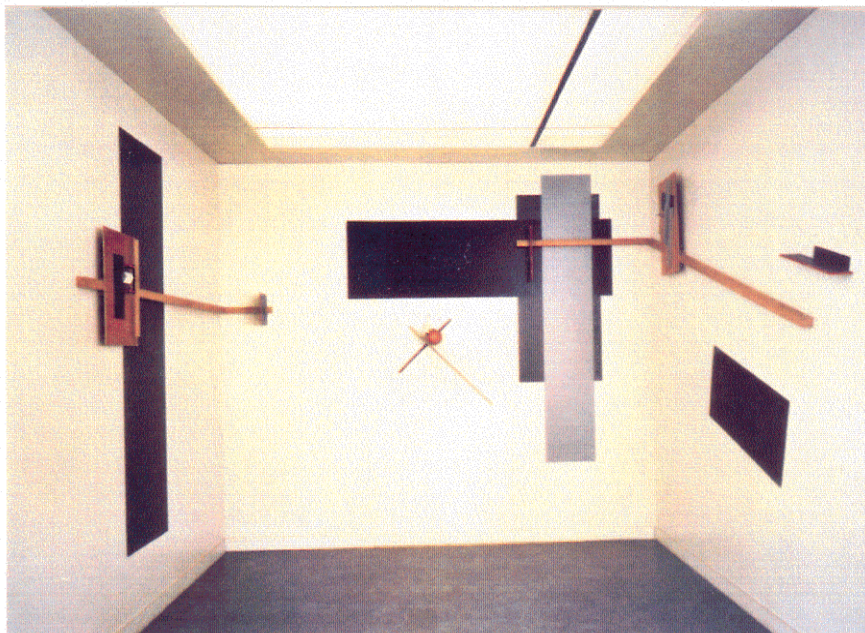
el capítulo I, con la pretensión de involucrar al espacio del observador en la obra.

Así pues, el plano pictórico se rompe hacia delante buscando directamente el espacio del espectador, hacia los lados ocupando la totalidad de la pantalla en la que obra y espectador se encuentran, y hacia atrás liberando el espacio dormido que sirve precisamente de relación entre el espacio representado, el espacio bidimensional del cuadro y el del espectador. Naturalmente esto no debe entenderse esquemáticamente como la superación o desaparición del cuadro, sino como síntomas de la modificación profunda que está afectando al conjunto del arte, y que afectará naturalmente a la propia pintura, teniendo en cuenta además que cada una de estas transgresiones se realiza en diferentes periodos históricos y obedece a consideraciones plásticas diversas.

3.4.2: Estrategias objetuales- estrategias espaciales.

Estas nuevas obras pictóricas tridimensionales que acabamos de ver, tienen su continuidad en diferentes propuestas plásticas, que se han ido conformando y desarrollando en combinación con prácticas artísticas de distinto signo. De los collages se derivarán diversas estrategias de acumulación y yuxtaposición de materiales y objetos, que se desarrollarán más tarde mediante nuevas propuestas de superposición, confrontación y alineación. Serán

obras basadas en el montaje y la manipulación de materiales y objetos, no referidas a nada exterior, y que por tanto, entienden el representar como *hacer* creativo.

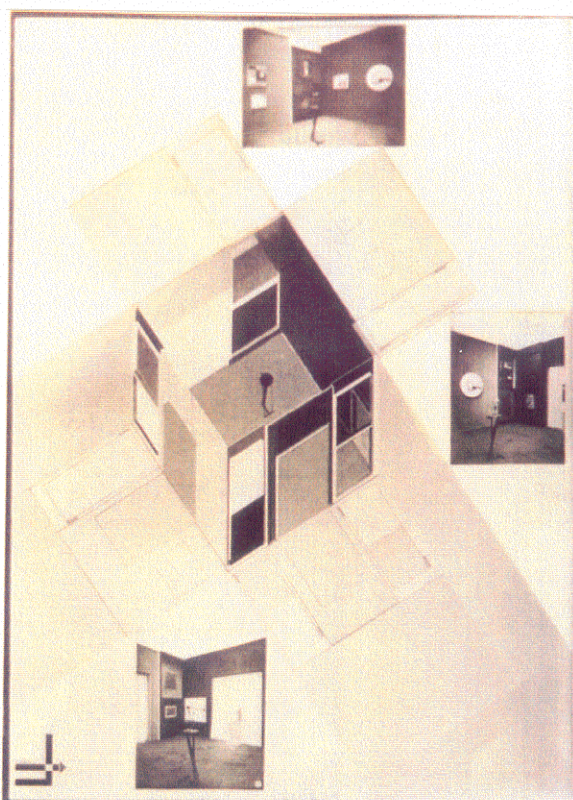


81- El Lissitzky, *Prounenraum*, 1923. 3000 x 2000 x 2600 cm. (Reconstrucción de 1965)

Las acciones de Duchamp, a las que nos hemos referido más arriba, sus *ready-mades* (dispuestos y hechos) dadaístas, los *objet trouvé* (encontrados) surrealistas o los *merz* (*merzbau*= ambiente) de Schwitters, y los cuadros constructivistas, en especial los *contrarrelieves* de Vladimir Tatlin, tienen su continuidad en los *assemblage* (reunión de cosas) de Allan Kaprow -los cuadros casuales de Daniel Spoerri o las acumulaciones de Arman-y los *combine painting* (pintura combinada) de Robert Rauschenberg- en cierta manera emparentada con las diversas propuestas de pintura matérica⁴².

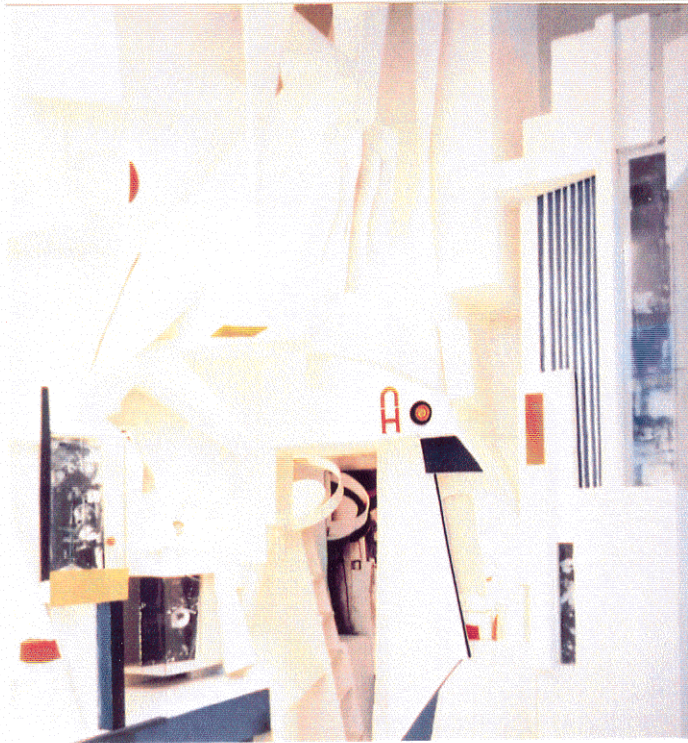
⁴². Como se puede observar, los nombres que reciben estas propuestas artísticas, se refieren al proceso de realización práctica de la obra; en relación a la procedencia o características de los

Todos estas propuestas combinan sus nuevos planteamientos pictóricos con proyectos utópicos de unidad de todas las formas artísticas en una plástica general y ambiental- como es el caso de dadaístas y futuristas- o con actuaciones muy cercanas a lo que posteriormente sería la instalación- como es el caso de los espacios de galería diseñados por El Lissitzky (1923), las transformaciones de sus apartamentos en Hannover (1924 a 1932), y posteriormente Noruega y Gran Bretaña de Schwitters, o las configuraciones surrealistas de Salvador Dalí en la Gran Exposición de 1938 (ver figs.81 a 85).



82-El Lissitzky; dibujo del *Proyecto de habitación constructivista*, 1926.

objetos que las conforman- dispuestos y hechos, encontrados- y a su posterior proceso de manipulación, organización, traslado o reubicación- reunión de cosas, acumulación, pintura combinada.



83- K.Schwitters; *Transformación de su casa en Little Langdale (Merz Barn)* . Lake District, 1947.

Desde otro punto de vista, Jackson Pollock en EE.UU. había instaurado a partir de 1946 una nueva forma de entender la pintura radicalmente, como una superficie coloreada, y el arte como la expresión espontánea y automática derivada del caer de la pintura en el movimiento mecánico de la mano. Partiendo del interés por realizar formas sin contenido que expresen los sentimientos sin ilustrarlos, los action painting conciben una superficie pictórica no delimitada, y en general de gran tamaño, que permita por un lado la libre movilidad del pintor en su expresión, y por otro con la voluntad de invadir el máximo espacio de la pared al objeto de envolver al espectador visualmente en la maraña "sin principio ni fin", obligándole a una visión secuencial de la obra, y no unitaria. Las dimensiones del cuadro están aquí vinculadas al lugar en

el que éste se muestra, en la medida en que el espectador tiene que estar rodeado de la pintura, y recorrer visual y físicamente ésta, para así "penetrar" en su estructura visual.

El desarrollo de estas estrategias objetuales y espaciales, se ve atravesado por las reflexiones acerca del sentido de la representación y del carácter de ésta, de las tres corrientes artísticas más significativas de este período, los llamados pop, conceptuales y minimalistas. En este cruce surge, desde las distintas concepciones representacionales, diversos esquemas espaciales que tendrán su correspondencia fuera de las características físicas de éste o aquél modelo de instalación. Por otro lado, la instalación no aparece como una nueva modalidad de arte, como la pintura o la escultura, sino precisamente para poner en duda la capacidad de ésta división para comprender el arte que se venía realizando.



84- Salvador Dalí: *Reconstrucción en el Museo Dalí de su habitación en la Gran Exposición Surrealista de 1938.*



85- Salvador Dalí: *Rostro de Mae West-Utilizable como apartamento surrealista*, 1934-35.

Parece conveniente, por tanto, hacer un paréntesis aquí, para aclarar algunos extremos acerca de la posibilidad de definición de las instalaciones. En primer lugar conviene resaltar que la tarea de realizar un catálogo de las diversas formas de entender "la instalación", resultaría inoperante por imposible (y viceversa), por cuanto ésta se refiere a una forma de entender el arte no sujeta a las viejas catalogaciones, y su aparición no corresponde a la voluntad de introducir una nueva sino a la de prescindir de ellas en la forma en que se habían entendido hasta ese momento; por su inadecuación a los problemas del nuevo arte, por no

pertinentes. El proceso que desemboca en la instalación, impregna al conjunto de las prácticas artísticas, y por tanto, en alguna medida ninguna de ellas puede entenderse como antes de su aparición.

Por otro lado, el que la instalación no pueda entenderse con los viejos esquemas de las formas artísticas, no quiere decir que ésta no posea ciertas particularidades, derivadas de su propio surgimiento, fundamentalmente referidas al espacio del arte y a las consecuencias que en relación a la experiencia artística, el papel del espectador u otras, se deriven de aquélla, como se verá más adelante. De lo que se tratará ahora, es de realizar un rápido recorrido por el desarrollo de las estrategias espaciales más significativas de éste período hasta la configuración de lo que se ha venido en llamar instalación, dado que el eje en torno al cual giran sus particularidades se forma históricamente en base a las relaciones espaciales que la obra es capaz de generar.

3.4.3: El espacio como ampliación conceptual de la obra.

En 1958 Allan Kaprow extiende los *assemblage* hasta ocupar el espacio determinado en que se presentan, denominando a esta nueva obra de arte *environment* (entorno o ambiente). En estos trabajos Kaprow reivindica para la obra de arte un espacio propio en el que el espectador pueda incluirse físicamente. Su propuesta, que hace referencia explícita a la pintura volumétrica cubista y a la ruptura del límite

bidimensional operado por Pollock⁴³, mantiene a la vez las propuestas utópicas de construir una nueva obra de arte total, haciéndolas confluir con el teatro, la escultura o la música y en el que el espectador se incluya como parte del hecho artístico. Al año siguiente, sus espacios se convertirán en lugares donde se experimenta éste mediante la ejecución de 18 *happenings* en seis partes.

Desde diferentes puntos de vista, Edward Kienholz y Claes Oldenburg exponen en los primeros años sesenta nuevos *environments*, en los que se escenifican una serie de objetos relacionados con espacios domésticos en situaciones cotidianas. Kienholz realizará desde 1961 -en que presenta un entorno titulado *Roxy*, en la Galería Ferus de Los Angeles, construido con objetos y muebles usados e incluso casi descompuestos (ver instalación posterior en fig. 86)- una serie de ambientes "que reflejen objetivamente nuestra época" a los que se referirá sistemáticamente como **cuadros** y en los que planteará de nuevo el papel del espectador como *mirón* de un lugar reconocible, cotidiano, prototipo de centenares de espacios serializados, habitado por muñecos inertes y cosas banales, haciendo referencias constantes a la paralización del tiempo y a la muerte ⁴⁴.

Oldenburg por su parte mostrará en 1963 su *Bedroom Ensemble*, un conjunto de piezas que simulaban muebles desproporcionados, y que por su similitud formal con algunas

⁴³. A. Kaprow: *Assemblage, environments and happenings*. N.York, Abrams, 1965.

⁴⁴. Puede verse en este sentido; Frank Popper: *Arte, acción y participación*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1989, ps. 37 y sig.

de las obras de Artschwager, hicieron pensar que habían sido realizadas con su colaboración (ver fig. 87). En este caso, la obra requiere de la implicación del espectador, que se incorpora a través de su reflejo en el cristal como referencia proporcional y como conformador de su espacio artificial que se percibe en forma narrativa en relación a signos y experiencias cotidianas.

Ambas propuestas se concretan en un espacio cerrado cuya relación con un modelo exterior al arte es perfectamente reconocible, lo que hizo entenderlas en su día como environments figurativos, de los que las instalaciones serían su equivalente abstracto. Sin embargo esta distinción abstracción/ figuración se vio pronto incapacitada para definir algo más que la apariencia superficial de los elementos que conforman la obra, por lo que fue considerada externa a la práctica de la instalación.



86- Edward Kienholz; *The Wait*, 1964-65. 203.2 x 375.9 x 198.1 cm. New York, colección W.M., A.A.



87- Claes Oldenburg; *Bedroom Ensemble*. 1963. National Gallery of Canadá, Ottawa.

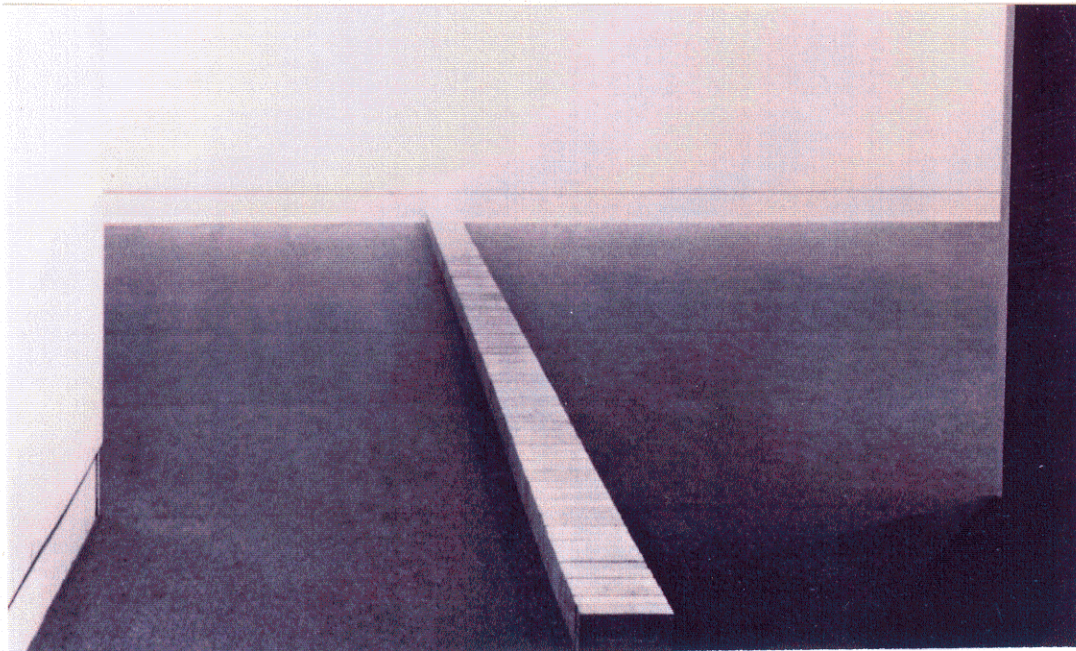
En 1966, Karl Andre declaraba a David Bourdon; "hasta un determinado momento yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta de que lo que estaba cortando era el corte. Ahora, en lugar de hacer cortes en el material, uso el material para cortar el espacio"⁴⁵.

Su manifestación tiene que ver con la obra *Lever* (ver fig. 88), realizada como participación en la exposición *Primary Structures*, en el Jewish Museum de Nueva York, y consistente en la división del suelo de la Galería mediante una hilera de ladrillos. Para Barbara Rose ⁴⁶, "Robert Morris,

⁴⁵. Revista "Artforum". N.York, octubre 1966, p.15.

⁴⁶. *La escultura norteamericana: Del minimalismo al land art*, en AA.VV.: *La escultura*. Barcelona, Skira, 1984, p.257.

Karl Andre y Dan Flavin no tardan en hacer suya la idea de dividir el espacio de la galería o del museo, utilizándolo como si fuese el ámbito de un lienzo".



88- Karl Andre; *Lever (Palanca)*, 1966. Ladrillos alineados en el Jewish Museum, N.York.

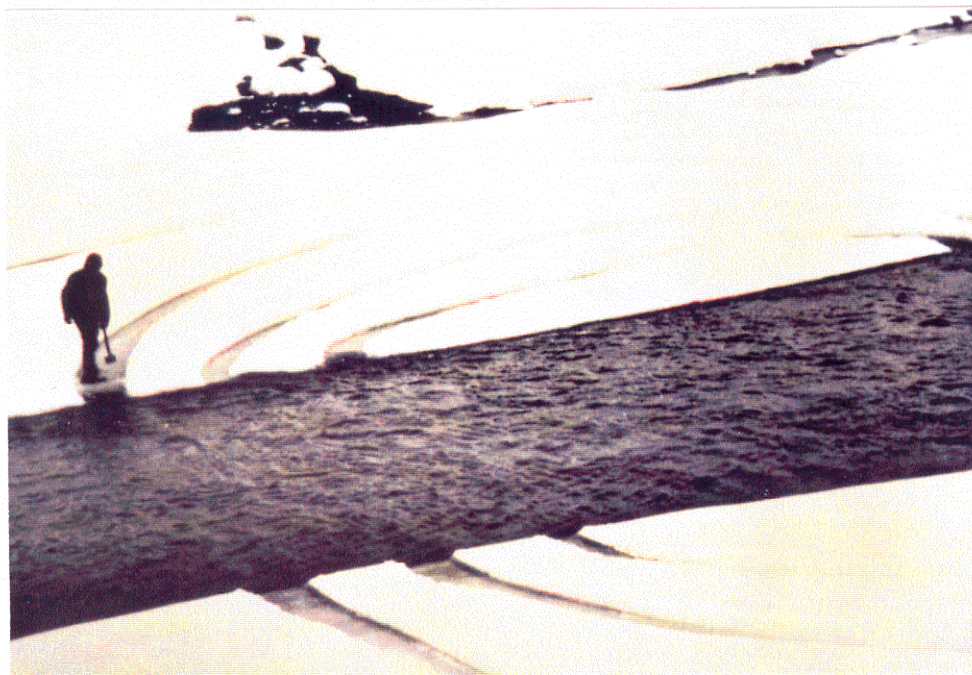
Esta idea de cortar el espacio, tan cercana por otro lado a las incisiones de Fontana que se han comentado más arriba, o a las propuestas de Brâncusi, permite llamar la atención sobre dos cuestiones fundamentales de la instalación; por un lado el soporte de la obra, que ha pasado a ser un espacio tridimensional determinado, en el que los cuatro espacios que configuran la pintura o la escultura- el del espectador, el del cuadro o la escultura, el espacio ilusionista de la representación y el oculto tras el cuadro o bajo la peana- coinciden en uno solo, con lo que las condiciones de este encuentro se sitúan en el centro de la propuesta artística; el espacio se entiende como ampliación

conceptual de la obra, y su manipulación implica el interrogarse por la recepción, la participación, la interpenetración de lenguajes, la confluencia de ilusión y realidad.

Y por otro lado, las características de los objetos y las cosas que se instalan en ese espacio; como explica claramente Andre, éstos son ahora *marcas* que dividen, *señales* que indican, *rastros* que orientan, *cortes* del espacio, y por tanto sus características objetuales se ven supeditadas a los valores contextuales de la obra, con lo que, a pesar de las apariencias, en esta acumulación de objetos, se produce paradójicamente una cierta des-objetivación del arte.

Las estrategias americanas de actuación sobre el espacio no terminan en aquél cerrado y concreto de la galería, el museo o el coleccionista, es decir en el espacio considerado hasta ese momento como el propio del arte, sino que se extienden hacia todo espacio "natural", abierto o cerrado y vinculado a diferentes aspectos de la realidad. Desde los *Círculos anuales* de Dennis Oppenheim (ver fig. 89)- quien previamente había mostrado su decepción ante el espacio cerrado de la galería de arte en su *Gallery Descomposition* (fig. 90)- las huellas en el suelo de Michael Heizer, como *Isolated Mass/Circumflex* (ver fig. 91), o las actuaciones de Robert Smithson en las minas de sal de Cayuga (ver fig. 92)- cuyas apreciaciones acerca de la relación de un cierto espacio del arte (*non-site*) vinculado al contexto artístico, y el espacio natural sobre el que el arte actúa (*site*) y su correspondiente reflexión de la experiencia artística,

constituyen una de las aportaciones más importantes a la nueva comprensión del espacio en el arte- hasta las propuestas de actuación urbana posteriores de Barbara Kruger o Jenny Holzer por ejemplo, ligadas a la idea del artista socialmente útil.



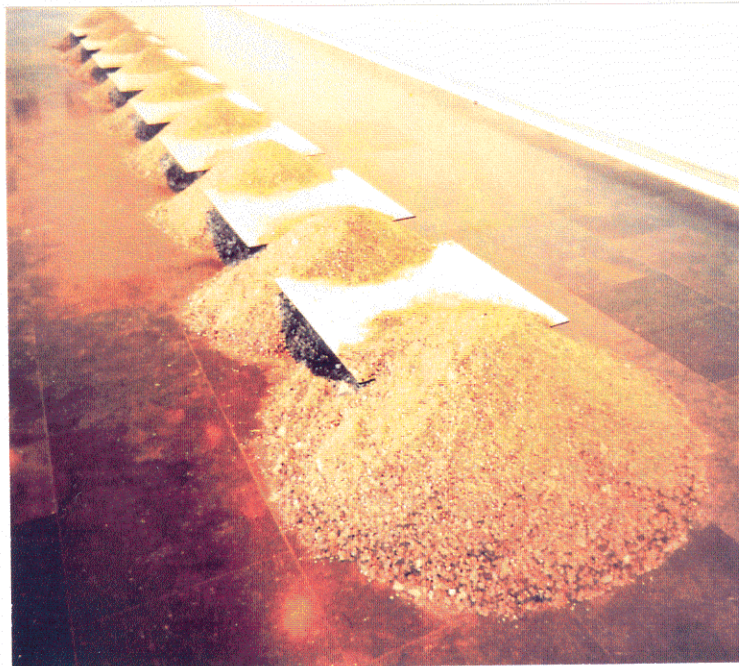
89- Dennis Oppenheim; *Annual Rings (Círculos anuales)*, 1968. Marcas en la nieve en la frontera entre USA y Canadá. Fort Kent-Maine.



90- Dennis Oppenheim; *Gallery Descompositio*, 1968. (Scale, model, wood, cement, plaster).



91- Michael Heizer; *Isolated Mass/Circumflex*, 1968. 3658 x 30 x 30 cm. Nine Nevada Depressions.



92-Robert Smithson; *Cayuga Salt Mine Project (reconstruction)*. Instalación original en Earth Art, 1969. White Museum of Art, Cornell University.

Por otro lado, en Europa, el desarrollo de los ready-made dadaistas o los merz de Schwitters adquiere características diferentes. Habrá que esperar hasta mediados de los cincuenta para que surja el movimiento de arte *povera*, en muchos sentidos continuador del minimal y el conceptual, y portador de nuevas propuestas ambientales. Mario Merz con la instalación de sus estructuras primitivas (en general con referencias rituales como los iglúes), hace recaer de nuevo el centro de la atención en el objeto- ahora construcción- en torno al cual se articula el espacio y se traslada el espectador.

Por su parte, Jannis Kounellis plantea una nueva relación con los elementos más fundamentales, en una práctica artística ligada claramente a la tradición y a la vez vinculada a las nuevas formas de relación arte-realidad. Sus obras pueden entenderse en dos direcciones; como objetos con una lectura particular, y como instalaciones recorribles con significaciones múltiples, pero su relación obvia con la historia del pensamiento y el arte, les confiere a la vez una lectura hacia dentro del proceso artístico de la que forma parte fundamental la reflexión acerca del carácter de la representación, como en el caso de *Tragedia civil* (ver fig. 93), una obra ambiental en la que, a las referencias a los mosaicos fenicios y el brillo deslumbrante del arte antiguo, junto a la elegancia del perchero, el sombrero o el abrigo, se añade una reflexión lingüística sobre la relación indéxica entre la imagen del espectador como referente y su proyección en los paneles de oro que sirven de pantalla.



93- Jannis Kounellis; *Tragedia civil*, 1975. Pared con láminas de oro, percha con abrigo y sombrero colgado y lámpara, medidas variables.



94- Marcel Broodthaers ; *La Salle Blanche*, 1975. Madera, fotografías, bombilla, inscripciones pintadas, cuerda, 390x336x658 cm.

Y, en el caso de las propuestas semánticas de Marcel Broodthaers, su concepción del espacio no es fundamentalmente físico, como se muestra claramente en su *Sale blanche* (ver fig. 93), sino un espacio intertextualizado y en cualquier caso, éste se construye en base a la confrontación de frases y elementos diversos dentro de una estructura homogénea, quien a su vez y posteriormente se relaciona con el lugar de exposición. Algo similar a lo que sucederá con algunas obras de Art and Language. Sin embargo, en los trabajos de Daniel Buren o de Christo, se sigue manteniendo una relación fundamental con el lugar en el que se actúa y para el que se proyecta la obra de arte, irrepetible y no desplazable, resaltando así su carácter efímero.

3.4.4: Instalaciones.

En qué medida estas obras pueden o deben ser llamadas instalación, es algo que hasta la fecha ha sido dejado en manos del propio artista que las realiza, y que en general, cuando utiliza dicha calificación, lo hace refiriéndose a una obra que debe ser leída teniendo muy en cuenta la nueva configuración espacial que ha generado y lo que ésta representa en la obra. Es decir, denominar instalación a una obra de arte, es llamar la atención, dirigir la mirada, sobre determinados aspectos de ésta, especialmente aquellos que se derivan de sus características o sus posibilidades espaciales.

Así que instalar quiere decir espaciar, es decir, separar, lo que es aplicable a las cosas, las palabras o los pensamientos. Es esparcir, difundir, divulgar, y por tanto crear y aplicar criterios de selección y relación, tanto si se concibe el espacio como fisicidad, lenguaje, ilusión, objeto de percepción, u otros. Y este espaciar no sólo se refiere al trabajo del artista, sino a la invitación que éste realiza para que los espectadores activen o generen nuevos espacios. Instalar es realizar en el contexto del arte y en colaboración con el espectador, un espacio significativo.

Porque, instalar es actuar sobre un entorno, afectarlo, activarlo. Teniendo en cuenta que ese actuar, puede interpretarse de diversas maneras lógicamente; puede corresponder a estrategias objetuales relacionadas con la reubicación, construcción o manipulación de los materiales o las cosas que intervienen en la obra de arte; a propuestas de descontextualización, metamorfosis o desfuncionalización; a puestas en escena, intervenciones, acciones o experimentaciones de diversa índole; a la asignación de determinadas connotaciones físicas, conceptuales, lingüísticas o plásticas al espacio sobre el que se actúa.

Y este actuar requiere de la existencia de otro u otros espacios, anteriores y exteriores a éste, que interfieren en su concepción, en su elaboración y en su experimentación; el espacio cultural, de pensamiento, lingüístico, físico, experimental, del que provienen sus componentes, donde se elaboran sus condiciones de funcionamiento y sus elementos constituyentes. Por tanto

instalar será, también desde este punto de vista, una actitud plástica relacional y referencial.

Este espacio que sirve de soporte a la obra, se entiende por tanto, desde su misma concepción, como la confluencia de sentidos, lenguajes, referencias, percepciones, como tejido intertextual; es a la vez contenido. Y, en la medida en que necesita ser activado, recorrido, experimentado por el espectador- ahora actor- es también un espacio de acción. El espectador por tanto habita y genera el espacio del arte, el espacio ou-tópico, el no-lugar de la ficción; entra a formar parte de aquéllo que ha sido presentado, y que al final se muestra como una forma de representación (p).

La instalación no es sólo una expresión material, basada en el lenguaje de los objetos, sino también un proceso cognitivo del que forman parte la situación en la que se realiza y la actuación del espectador. Y es por otro lado, reflejo de un arte procesual; desde el punto de vista del artista, que propone objetos desfuncionalizados para ser activados y comprendidos en relación a espacios que se van generando en la propia acción; y con respecto al receptor, quien debe relacionar experiencia y percepción mediante un proceso de elaboración de la propia obra a través de distintos mecanismos, pero básicamente de la escritura de su recorrido y su mirada, de la retícula de sus itinerarios y sus percepciones.

En este sentido, la instalación intenta ampliar las posibilidades del discurso artístico más allá de la imagen,

pero sin descartar la pintura como espacio analítico y perceptivo, o la construcción plástica del objeto artístico. En consecuencia, permite al artista trabajar al margen de definiciones cerradas del arte, propone al espectador incorporarse a la propia realización de la obra y altera los roles de la producción y recepción del arte, de su reproducción técnica y los problemas derivados de ella, su implicación en el mercado del arte- en cuanto interroga sobre su condición de mercancía y en consecuencia sobre su valor de cambio, y permite replantear el papel de los mediadores (publicitarios, comisarios, galeristas, certámenes), entre el producto y el consumidor- y su relación con la cultura, el museo, la colección, con lo que posibilita una redefinición de las relaciones entre arte y entramado artístico.

BIBLIOGRAFÍA del Capítulo 3.

LIBROS:

- Agamben, G.; *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 1995.
- Aragon, Louis; *Les Collages*, en *La peinture au défi*. París, Hermann, Collection Savoir, 1980.
- Archipenko, Alexandre; *Manifeste de la polychromie. Oeuvres*, París, Visionaire International, 1969.
- Battcock, Gregory; *Minimal Art. A Critical Anthology*. N.York, E.P.Dutton, 1968.
- El arte nuevo*. México, 1966.
- Benjamin, Andrew; *Object Painting*. G.Britain, Academy Editions, 1994.
- Bozal, V.; *Notas para una teoría del gusto*. Madrid, Visor, 1991.
- Bürger, Peter; *Teoría de la vanguardia. Barcelona, Península*, 1987.
- Cabanne, Pierre; *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, E.Anagrama, 1972.

- Calabrese, Omar; *Semiotica della pittura*, Milán, Il Saggiatore, 1980
- Camfield, William A.; *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston-Texas, Fine Art Press, 1989,
- Dagognet, François; *Por l'art d'aujourd'hui- de l'objet de l'art a l'art de l'objet*. París, DIS VOIR, 1992.
- Dorfles, Gillo; *El intervalo perdido*. Barcelona, Lumen, 1984.
- Duchamp, M.; *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona, G.Gili, 1991.
- Dufrenne, M.; *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, Fernando Torres (ed.), 1982.
- Gadamer, Hans G.; *La actualidad de lo bello*. Barcelona, E.Paidós, 1991.
Verdad y Método. Salamanca, Ed.Sígueme, 1993.
- Gehlen, A.; *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona, Península, 1994.
- Gibson, Michael; *Duchamp: Dada*. 1991.
- Glaser, Bruce; *Questions à Stella et Judd* (1964). En VV.AA.; *Regards sur l'art américain des années soixante*, París, Territoires, 1987.
- Gombrich, E.H.; *Map and mirror: Theories of Pictorial Representation*, en *A landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1979.
- Goodman, Nelson; *Los lenguajes del arte*. Barcelona, Seix Barral, 1976.

- Greenberg, Clement; *The New Sculpture*, en VV.AA.; *Art and Culture*, Boston 1961.
- Arte y cultura*. Barcelona, Ensayos críticos, 1979.
- Jameson, F.; *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Kaprow, A.: *Assemblage, environments and happenings*. N.York, Abrams, 1965
- Kraus, Rosalind; *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas*. 1996.
- Lafont, Cristina; *La razón como lenguaje*. Madrid, Visor, 1993.
- Marchan, Simón; *Del arte objetual al arte de concepto*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1988
- Pardo, José Luis; *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989
- Paris, J.; *El espacio y la mirada*. Madrid, Taurus, 1967.
- Partouche, Marc; *Marcel Duchamp, Une vie d'artiste*, Marsella, Manoeuvres Ed. 1992.
- Pontbriand, Chantal; *Performance, Text(e)s & Documents*. Montreal, Les éditions Parachute, 1979.
- Popper, Frank; *Arte, acción y participación*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1989,
- Ramírez, J. Antonio; *Duchamp; El amor y la muerte incluso*, Madrid, E.Siruela, 1993,
- Reverdy, Paul;; *Certains avantages d'etre seul*, en la Revista SIC, París, octubre 1918.

- Rose, Barbara; *La peinture américaine- La XXe siècle*. Genève, Skira, 1994.
- Rosenberg, Harold; *La Dé-définition de l'art*. Paris, Ed Jaqueline Chambon, 1992.
- Tiberghien, Gilles A.; *Land art*. Paris, Ed.Carré, 1993.
- Valéry, Paul; *Commentaire de Charmes, Préface de Variété III*, Paris, 1934.
- VV.AA.; *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of changing ideas*. Oxford, 1992.
- VV.AA.; *La escultura*. Barcelona, Skira, 1984
- VV.AA.; *Individualism, a selected history of contemporary art*. N.York, Abbeville, 1986.
- Warhol, Andy; *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets Ed., 1985.
- Diarios*. (Ed. Pat Hackett), Barcelona, Anagrama, 1990.

ARTÍCULOS

- Bochner, Mel; *Serial Art, Systems, Solipsism*, en la revista Arts Magazine, 1967.

- Buchloh, Benjamin; *Figures of Authority, Ciphers of Progression*, en la revista *October* nº16, N.York, 1981.
- Crimp, Douglas; *Pictures*, en la revista *October* nº8, N.York, 1979.
- Davis, Ronald; *Surface and Illusion*, en la revista *Artforum*, nº 8, 1967.
- Didi-Huberman, G.; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Publicado en *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, nº 37, París, 1991
- Fréchuret, Maurice; *Le mou et ses formes*. París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- Fried, Michael; *Art and Objecthood* , publicado en la revista *Artforum* en junio de 1967.
- Shape as Form; Franc Stella's New Paintings*, en la revista *Artforum*, nº3, 1966.
- Greenberg, C.; *After Abstract Expressionism*, en *Art International*, Vol.6 nº8, octubre, 1962.
- Judd, Donald; *Specific Objects* (1965), publicado en *Complete Writing 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987.
- Krauss, Rosalind; *Sense and Sensibility-Reflection on Post' 60s Sculpture*, en la revista *Artforum* 12, nº 3, 1973.
- Morris, Robert; *Notes on sculpture*, publicado en la revista *Artforum* en dos partes, en 1966.

- Raynor, V.; Entrevista a Jasper Johns en la Revista *Art News* 72, marzo 1973
- Rose, Barbara; *A B C Art*, publicado en *Art in America*, Brand Publications, octubre-noviembre, 1965.
- Smithson, Robert; Número especial de la revista *Kunstler*, ausgabe, 28.
- Sweeney, J.J.; *Interview with Marcel Duchamp*, NBC. N.York, 1955.
- Swenson, G.R.; Entrevista a Jasper Johns, en la revista *Art News* 62: *¿What Is Pop Art?*, febrero 1964.
- Tuchman, Phillis; *Minimalism & Critical Response*, en la revista *Artforum*, mayo 1977.
- Wollheim, Richard; *Minimal Art (Arts Magazine, 1965)- On Art and the Mind*, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

CATÁLOGOS

- Castellman, Riva; *Jasper Johns, Obra gráfica 1960-1985*. Madrid, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones.
- Fried, Michael; Catálogo de la exposición *Three American Painters*.

- Greenberg, C.; *Recentness of Sculpture*, en el catálogo de la exposición *American Sculpture of the Sixties*. County Museum de Los Ángeles, 1967.
- Harnoncourt, Anne d', y McShine, Kynaston; *Marcel Duchamp*. N.York, Museum of Modern Art (MOMA), 1973.
- Lissitzsky, El; *Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Fundación Caja de Pensiones, Madrid y Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 1990.
- Morris, Robert; Catálogo de la exposición *Eight Sculptors: The Ambiguous Image*, del Walker Art Center de N.York, octubre de 1966.
- Smithson, Robert; *El paisaje entrópico; una retrospectiva*. Valencia, IVAM, Centre Julio González, abril-julio, 1993.
- Spies, Werner; *Andy Warhol cotxes*. Barcelona, Fund. Juan March, Palau de la Virreina, 1991.
- Sylvester, D.; *Jasper Johns Drawing*, en el catálogo de la exposición *Londres Art Council of Greal Britain*, 1974.
- Tancock, J.; *The influence of Marcel Duchamp*. Catálogo de la exposición en el Museum of Modern Art, N.York, 1968.
- Vijande, R. y Nadaff, A.; *Andy Warhol*, exposición de la galería Fernando Vijande, Madrid, 1982.

- VV.AA.; *Duchamp*. Exposición organizada por la C.de Pensiones y la Fund. J.Miró. Madrid, sala de la Caja de Pensiones, 1984.
- VV.AA.; *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, N.York, 1961.
- VV.AA.; *Primary Structures*. Jewish Museum, N.York, 1967.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- 4 -

EL PROCESO DE PRESENTACIÓN

Introducción.

Los años sesenta y comienzo de los setenta, son quizás el período en el que el concepto de presentación se utilice de forma mas persistente en todos los ámbitos del arte. Prácticamente todas las propuestas artísticas surgidos alrededor de esta década, participan de una especie de satanización de lo "representado" y su sustitución por lo "presentado".

Las manifestaciones críticas, cuando no despectivas, acerca de la relación del arte con la realidad, y la reivindicación continuada de su autorreferencialidad aparecen en todas y cada una de ellas. Definitivamente distantes de la idea del arte que habla acerca de la naturaleza y de las cosas, o de un lenguaje como conjunto de signos para dominar éstas, el arte se centra en el análisis de su propia función, lo que, aparentemente, le aparta de toda referencia a la "representación" ¹.

¹ - Además de las fuertes convulsiones políticas que se desarrollaron en este período y cuyos momentos mas significativos están en la guerra de Vietnam el mayo francés o la primavera de Praga, y que configuraron un panorama de agitación y contestación propicio para todo tipo de propuestas nuevas y radicales, un elemento fundamental para entender la generalización de las propuestas "presentativas" está en la influencia del pensamiento filosófico de Nietzsche y en las

Sin embargo, esta unanimidad no supone una homogeneización de su sentido ni de su aplicación práctica. Por ejemplo, desde un punto de vista general podríamos decir que cuando se habla de la presentación en la realización de un *happening* se hace referencia por un lado a su ejecución, es decir al hecho de realizarlo y al acontecimiento de su realización, y por otra a su ubicación espacial que forma parte de la propia acción y a su referencialidad consigo mismo, irrepetible tanto en el sentido temporal como en el espacial e incluso conceptualmente y que tiene por lo tanto también un componente de caducidad; mientras que en una obra *minimalista* hace referencia por un lado a determinadas cualidades gestálticas de la obra y por otro a la forma demostrativa en la que se plantea, lo que puede interpretarse como la constatación de una *ausencia*, la del sujeto perceptivo tradicional que el propio hermetismo pretende, si no expulsar, al menos neutralizar; en las obras de *land-art* la autorreferencialidad se articula en diferentes *lugares* por tanto posee un carácter fundamental como *ubicación* en cuanto al espacio y también en lo referente a sus significados, y en lo que se ha venido en llamar arte *conceptual-lingüístico* podría traducirse en algunos casos como *registro* o también como *recepción*.

A estas acepciones se podrían añadir las anteriormente analizadas, la de presencia como cualidad gestáltica de determinadas obras, y las derivadas de las investigaciones duchampianas de quien en mayor o menor medida

ideas del primer L. Wittgenstein, Walter Benjamin, M. Heidegger o el postestructuralismo en el mundo del arte y de la cultura, lo que sin duda se manifiesta en toda una nueva "nomenclatura" vinculada a las propuestas artísticas y a los nuevos conceptos que las acompañan.

todos se reclaman herederos. Así pues detrás del mismo término se encuentran diferentes contenidos que en la mayoría de las obras se interrelacionan haciendo extremadamente difícil su delimitación.

4.1: PRESENTACIÓN COMO CONTEXTUALIZACIÓN.

Introducción.

"Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio- de la *apariencia* a la *concepción* - fue el principio del arte moderno y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente" ². Esta afirmación de Joseph Kosuth está contenida en el primero de los artículos titulados *Art after Philosophy* publicados entre octubre y diciembre de 1969, que suponen todo un muestrario de los orígenes y las ideas que impulsaron una posición radical en el arte que ha sido fundamental desde finales de los años sesenta. Tanto esta como otras reflexiones similares realizadas en el período que nos ocupa, no trataban de elaborar una nueva propuesta, en este caso una reacción antiobjetual generalizada, o de organizar una tendencia determinada articulada en manifiestos o programas, sino de hacer pública una constatación derivada de un determinado análisis de las obras de arte a partir de

² - Joseph Kosuth; *Art after Philosophy*, en la Revista *Estudio Internacional*, octubre, noviembre y diciembre 1969. Tomado de: Gregory Battcock; *La idea como arte, Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, G.Gili Ed., 1977, ps. 60 y sig.

Duchamp y de proponer una cierta "moratoria" en la utilización de los objetos que permitiera profundizar en otros aspectos que habían permanecido en segundo término en la práctica artística y que Duchamp había reivindicado ³.

"Cualquier cosa física puede convertirse en objet d'art, es decir puede ser considerada de buen gusto, estéticamente agradable etc. Pero esto no guarda la menor relación con la aplicación del mismo objeto a un contexto artístico; es decir con su *funcionamiento* en un contexto artístico ... una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico... Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho.

³ - En agosto de 1970, Victor Burgin proponía "una moratoria, un abandono temporal de las cosas reales durante el cual el objeto análogo formado en la consciencia puede examinarse como el origen de un nuevo sistema", (Ver en este sentido; *Thanks for the Memory* en la Revista *Architectural Design*, agosto 1970), dejando patente el carácter coyuntural del abandono de los objetos, de las cosas y la práctica artística, precisamente como medio para retomar el fundamento del arte. Esta misma idea estaba siendo o ha sido planteada posteriormente por Michael Baldwin (Art and Language) cuando a la pregunta de ¿por qué dejaron de pintar o hacer objetos?, contesta; "pretendíamos señalar que el discurso sobre el cual la pintura se sustentaba era en cierto modo constitutivo de la misma" (entrevista realizada por Juan V. Aliaga y José Miguel G. Cortés en *Arte conceptual revisado*, Universidad Politécnica de Valencia, Fac. de Bellas Artes, Servicio de Publicaciones, 1990, p.20), por Mel Ramsden; "En aquél momento, se tenían que defender los *textos* como objetos artísticos. Hoy tal defensa parece la fetichización de un estilo" (ibidem, p.21), o también por Douglas Huebler que a la pregunta provocativa de Arthur R. Rose (seudónimo en la entrevista de Joseph Kosuth) sobre si vuelve a la pintura, contesta; "Francamente no la he dejado nunca. Desde que me llaman artista conceptual me he resistido a ser clasificado por las definiciones de lo que es correcto desde el punto de vista conceptual, según alguno de mis colegas" (ibidem p.110), o por el propio Kosuth que resalta "el carácter transformativo de mi problemática, cuyo punto de partida es la complejidad de los códigos culturales, y ofrece una tremenda libertad" (ibidem p.114).

Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una *definición* de arte" ⁴.

La propuesta de Kosuth se articula a partir de la constatación de Duchamp de que cualquier objeto puede ser aplicado en un contexto artístico del que recoge su sentido como obra de arte, y que también la obra de arte es en si misma un contexto conformado por los diversos materiales, objetos y propuestas que la componen, dando un paso más en la lógica abierta por éste y constatando entonces que lo que caracteriza al objeto, pensamiento, comentario o cosa de que se trate como arte es que "no proporciona ningún tipo de información sobre ningún hecho" o lo que es lo mismo, que no tiene ningún tipo de referencialidad exterior a la *proposición* del artista.

El sentido de los términos "presentación" y "presencia" tienen aquí por tanto una voluntad evidente de contraposición a todo lo que sea exterioridad y se refieren a una proposición o declaración que se ubica en un lugar -que no debe entenderse solamente en el sentido espacial como se verá a continuación- que posee determinadas condiciones, o lo que es igual, se *contextualiza*, se pone en contacto con algo. Si

⁴ - Ibidem ps.67 y 68. Konrad Fiedler había manifestado ya a finales del XIX la consideración de que la obra de arte no es expresión de un contenido diferente a ella misma, que "el arte no tiene ideas, es él mismo una idea", de donde derivó la tesis formalista de que "el contenido artístico propio de la obra de arte consiste en la forma"; *Schriften zur Kunst*, Munich, Wilhelm Fink, 1971, ps. 59 y 25; Citado por F.P.Carreño; *Introducción a Escritos sobre el arte*, op.cit., p. 16.

el arte es una tautología "no se halla en relación representativa alguna con la realidad" ⁵.

Presentación es aquí por tanto sinónimo de **contextualización**, que en la propuesta estrictamente conceptual -que podríamos vincular a los llamados *proposicionistas*- no se entendería en ningún caso como "presentación física" o espacial sino como ubicación en el entorno del arte ⁶.

Sin embargo la idea de contextualización no pertenece solamente al llamado arte conceptual sino que, a partir de Duchamp aparece como un elemento clave para entender el sentido concreto que los artistas dan a diversas cuestiones relacionadas con sus obras, y en concreto, al concepto "presentación".

En términos generales esta contextualización puede entenderse no solamente como ubicación en un espacio físico determinado, sino también en un contexto cultural, histórico o

⁵ - "La tautología y la contradicción no son imágenes de la realidad. No representan una posible situación cosal... En la tautología se eliminan las condiciones de concordancia con el mundo, las relaciones representativas, de manera que no se halla en relación representativa alguna con la realidad": L. Wittgenstein; *Tractatus Logico-Philosophicus* 4461 y 4462.

⁶ - Para Gabriele Guercio "el propósito del Arte Conceptual es devolver al arte sus principios básicos, **designar** y **contextualizar**", lo que caracteriza los dos sentidos básicos que puede tener la "presentación" en este tipo de obras: (*Educados en la resistencia*, tomado del Catálogo de la Exposición *Arte Conceptual, una perspectiva*, organizada por el Musée d'Art Moderne de la Ville de París y realizada en la Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid 20 marzo- 29 abril 1990, p.34). En la entrevista de Arthur R.Rose con Douglas Huebler (Ibidem p.36), Rose (J.Kosuth) pregunta ¿Se pueden sentir tus obras como presencias físicas?", a lo que Huebler contesta; "Ninguna- al menos hasta ahora- y, no obstante, si poseen sustancia material ...El material de una pieza de este tipo desaparecerá en el período de tiempo en que se hace. No obstante, sigue existiendo a través de su documentación".

político, en relación a un entorno lingüístico, o con arreglo a un determinado "discurso", en este caso el artístico. Veamos cada uno de ellos.

4.1.1: Ubicación espacial.

La presentación entendida como ubicación espacial es quizás la mas generalizada de las aplicaciones del término en el arte y de una u otra manera hace referencia a la apropiación y manipulación de un determinado espacio al servicio de la obra, sea éste cerrado como por ejemplo el espacio tradicional de la galería, el museo u otro cualquiera elegido por el artista, o abierto como el espacio urbano o el vinculado a cualquier tipo de territorio.

Un ejemplo característico de éste tipo de presentación lo podemos encontrar en las obras de lo que se ha venido en llamar *land art* o *earthworks*, en los *situacionismos* y en lo que posteriormente se han denominado *instalaciones* que como ya se ha analizado anteriormente poseen una voluntad explícita de involucrar el espacio circundante en la obra, pero de ella participan todo tipo de manifestaciones artísticas en una u otra medida. Está en algunas acciones y *happenings*, en el propio arte conceptual fundamentalmente en la llamada vertiente *empírico-medial*, o incluso en manifestaciones *minimalistas*.

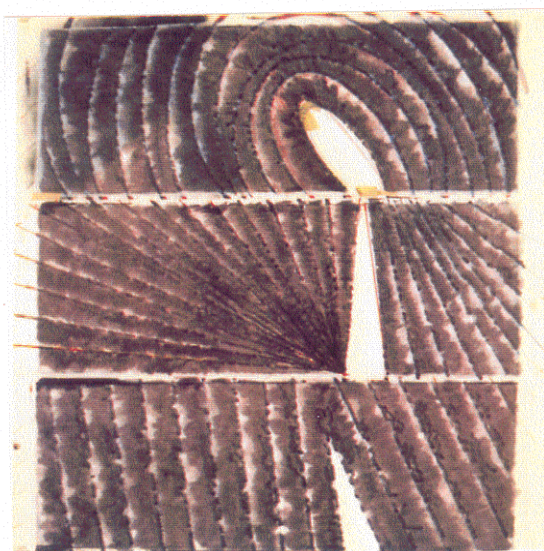
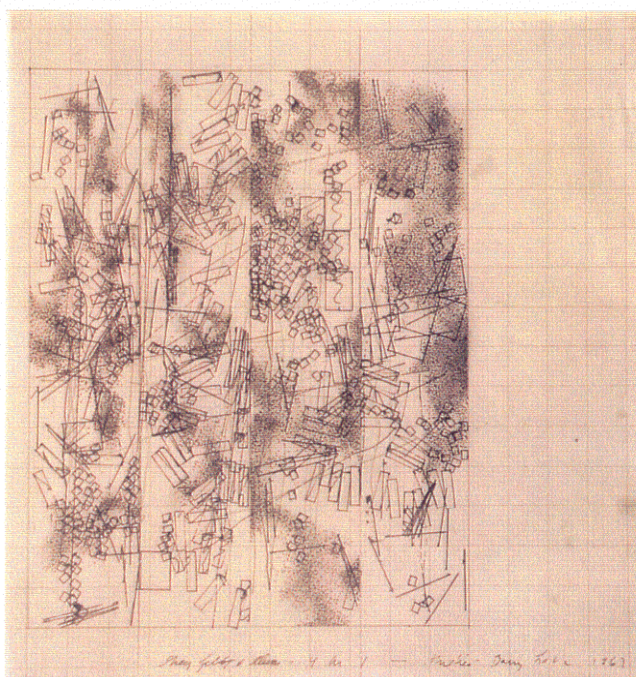
La idea del espacio circundante como ampliación conceptual de la obra y la consecuente elección y manipulación de éste ya había sido desarrollada desde diversos puntos de

vista a lo largo de la historia del arte, de ello tenemos ejemplos ilustrativos en la mayoría de los grandes artistas de todas las épocas y en especial en el transcurso de éste siglo, pero como pensamiento y acción generalizados surge con fuerza a finales de los años sesenta. De los múltiples elementos que confluyen en su desarrollo podemos destacar tres fundamentales.

En primer lugar es consecuencia lógica del **desbordamiento de los límites** de las formas tradicionales del arte -pintura, escultura, música, danza, arquitectura y de la revalorización de ciertas propiedades formales entre las que cabe señalar por su íntima relación con la reorientación de las prácticas artísticas las de **tamaño y escala** vinculados a la idea de sublimidad. En segundo lugar corresponde al fuerte movimiento antiobjetual que se produce en el arte en este período que en su forma mas radical se manifestará en el modo *proposicional* del conceptualismo lingüístico, pero que afectará al conjunto de los planteamientos artísticos y que en lo que se refiere a su concepción espacial se manifestará en el sentido de poner en tela de juicio su condición de cosa colocada en un espacio que se mira desde fuera, que será sustituida por su existencia como **lugar** que se recorre y se experimenta. Y por último se deriva de la reflexión acerca del papel del espectador del arte y por tanto de las condiciones de su **encuentro**, en las que el artista pretende intervenir sin dar por sentado su preestablecimiento.

El interior de los espacios *cerrados* donde el arte hasta ese momento se ha *mostrado* comienza a considerarse como parte de la propia obra y a entenderse como espacio a

manipular. No se trata por tanto solamente de *situar* o *exponer* la obra, sino de involucrar el lugar en ella. Los ejemplos más característicos de ésta *presentación* como apropiación espacial los tenemos en las *instalaciones* de Dan Flavin que comienzan en 1964 con *Fluorescent Light*, en la Green Gallery de N.York, del 18 de noviembre al 12 de diciembre (fig. 75), a la que siguió hasta enero en la misma Galería la *Installation* de Robert Morris y posteriormente las *Habitaciones* de 1968; en la instalación de Barri Le Va titulada *Untitled* y realizada en el Lytton Center of Visual Arts de Los Ángeles, y en *Grey Felt Aluminium* o *Equal Quantities* de 1967 (instalaciones que tienen su correspondencia en dibujos o pinturas bidimensionales- ver fig.95 y 96), o las series de Richard Serra *Splashing* de 1968, instalado en el almacén de Leo Castelli en N. York, *Cutting* y *Castings* de 1969 instaladas respectivamente en The Museum of Modern Art y Whitney Museum, ambos de N.York (ver figura 97).



95- IZDA. Barri Le Va; *Estudio para Grey Felt Aluminium*, 1967. Colección Elisabeth Le Va.

96- DCHA. Barri Le Va; *Estudio para Outward Installation*, 1969-71. Colección del artista.

La idea del espacio cerrado de la galería como parte de la propia obra y la comprensión de ésta como lugar se desarrolló paralelamente en el terreno teórico a través de los escritos de éstos artistas y en los artículos de Brian O'Doherty en *Artforum*, cuyo título *Inside the White Cube* (Dentro de un cubo blanco), es significativo y característico de ésta nueva concepción ⁷.

En el caso de la utilización de un espacio exterior abierto, es necesario realizar una primera distinción entre aquellos que se sirven de la naturaleza como soporte de imágenes u objetos pero manteniendo la idea clásica de figura que se sitúa en un espacio y que en algunos casos han sido entendidos como "pinturas gigantes", y los que trabajan con el espacio, integrándolo con todas sus consecuencias en la propia obra, desarrollando así el concepto de **lugar**.



97- Richard Serra; *Casting*. , 1969. 10 x 762 x 460 cm. N.York, Withney Museum.

⁷ - Revista *Artforum*, N.York, febrero 1970.

Aunque las diferentes obras de los distintos artistas no se ajustan estrictamente a uno u otro esquema, dos actuaciones aparentemente tan cercanas como *Annual Rings* de Dennis Oppenheim (fig. 89) consistente en varios círculos concéntricos realizados en el hielo en 1968 en la frontera entre EE.UU. y Canadá, por un lado, y *Las Vegas Piece* realizada un año después por Walter de María en el desierto de Nevada (que consiste en una franja recta de un metro ochenta de ancho por cinco kilómetros de largo), por otro, son significativos de ambas propuestas. Cuando se utiliza el territorio como soporte, "presentar" es sinónimo de mostrar - bien es cierto que a una enorme escala- mientras que en el otro caso la idea de presencia quiere indicar una nueva relación con el entorno y con el público y una nueva relación con la naturaleza que se pretende pueda manifestarse en el arte.



98- Michael Heizer, *Primitive Dye Painting*. Anilina y cal en polvo, 1372 x 2286 cm. California, EE.UU., Coyote Dry Lake, 1969.

Los trabajos en la tierra realizados por Michael Heizer a finales de los sesenta se encuentran en una posición intermedia ya que por un lado poseen unos límites definidos por la misma excavación que produce la obra y en ocasiones se refiere explícitamente al suelo como soporte de una gran pintura como en *Primitive Dye Painting* de 1969 en Coyote Dry Lake, California (fig. 98), mientras que por otro trabaja no solamente sobre, sino con el territorio y con constantes referencias externas en especial en las primeras obras realizadas entre el 67 y el 72, como son *N/NESW* de 1967 en Sierra Mountains, Reno-Nevada, o en *Five Conic Displacements* de 1969 en Coyote Dry Lake, California. Por tanto la actuación con el propio territorio es tan evidente que no puede ser considerado solamente como soporte sino como parte de la comprensión de la obra.

The Light-nin-g Field de Walter de María (fig. 99), realizada en Nuevo México en 1977 y cuya dimensión real es de una milla por un kilómetro, plantea mediante la serialización que produce la cuadrícula de sus cuatrocientos postes de igual cota superior, el mismo material y sección, una idea evidente de infinitud, producida por la periodicidad, y una voluntad de carencia de límites y de inclusión del entorno en el propio contenido de la obra de arte. Realizada en una zona de frecuentes y espectaculares tormentas eléctricas, y en una posición que de María decidió en base a estudios pormenorizados del lugar, los postes actúan además como pararrayos, produciendo un verdadero espectáculo de luces y sonidos, en una de las más evidentes propuestas de inclusión en la obra de los fenómenos naturales.



99- Walter de María; *The Lightning Field*. 400 postes de aluminio cubriendo una superficie de una milla por un kilómetro. Nuevo México, 1977.

En ambos casos la importancia del objeto ha sido devaluada en beneficio del *lugar*⁸. En el primero de ellos

⁸ - La idea de **lugar** y su relación con la de **objeto** se analizan en otro Apartado. Se adelantan aquí las ideas planteadas por algunos artistas en el sentido de considerar el territorio como "objeto encontrado" y por tanto entender la obra como subversión del objeto -en este caso de la realidad natural. El resultado sería entonces según esta interpretación del arte de la tierra, una re-presentación en el sentido de *nueva presentación* del objeto, bien es cierto que en una escala descomunal. Como consecuencia la naturaleza o el paisaje en cuestión es considerada como *soporte* de la obra más que como elemento esencial de la misma, lo que relaciona a este tipo de

(Michael Heizer, ver también fig. 91), no podríamos distinguir de qué objetos o elementos se trata, más bien podemos hablar de ausencia de tierra o de hueco escarbado y las referencias objetuales se encuentran fuera de la obra en sí, mientras que en el segundo no existe mas que un objeto -el poste de acero de 5 centímetros de diámetro, que se repite sistemáticamente y que solamente podemos adivinar en su continuidad a partir de uno de ellos, pero no visualizarlos y percibirlos en su conjunto. De la misma manera la idea de presentación también ha sido alterada en el sentido de que lo que se nos muestra realmente -el lugar mínimamente alterado y caracterizado por la practica ausencia de objetos- es importante en función de aquéllo que no se nos muestra y que tiene que ver con la experimentación durante un período de tiempo prolongado del conjunto de sensaciones, visiones y acontecimientos que se desarrollan y que se resumen en la idea de que "lo invisible es real" ⁹.

Dentro del grupo de propuestas que caracterizan este replanteamiento del espacio como elemento esencial, los trabajos de Robert Smithson adquieren especial significación en tanto que propone una obra que se articula en diversos emplazamientos con una nueva relación entre el espacio exterior alterado o *Site* y el interior de la galería o lugar del arte al que llama *Nonsite*, poniendo en primer término el carácter dialéctico de la relación entre ambos, planteando una concepción del espacio no uniforme sino "escindido" y

propuestas con el "pintoresquismo" por un lado y con la tradición de arte público y monumental por otro, mas que con las propuestas artísticas antiobjetuales y radicales vinculadas al arte conceptual de los años setenta.

⁹ - Walter de María; *The Lightning Field* en la Revista *Artforum*, N.York, abril 1980, p.58.

estableciendo un nuevo criterio de experimentación en relación al arte.



100-*Cayuga Salt Mine Project*. Robert Smithson trabajando en la mina- Site.

Por ejemplo en *Cayuga Salt Mine Project* realizado en Itaca, N.York en 1969 (fig.92), en el que se plantea por un lado una referencia a la naturaleza como material de trabajo con el que se realiza el arte (y en este sentido la actividad del artista se desplaza al lugar para descubrirlo y reordenarlo -fig.100), y por otro una auto-referencialidad que se desarrolla entre dos porciones separadas de ésta y no de forma unívoca porque ambos poseen igual valor de uso como obra de arte pero diferente valor de cambio y distinta naturaleza en función de su diversa ubicación -en un caso se trata de objetos presentados en un contexto artístico y en el otro de actuaciones y experiencias en un lugar determinado. Es decir la propuesta de Robert Smithson plantea un nuevo concepto de presentación caracterizado por la relación dialéctica entre lo que se muestra, que se remite a si mismo pero también a la naturaleza, y lo que se transforma adquiriendo una nueva

significación, que a la vez se refiere a si mismo y a aquello que se presenta, como el juego de reflejos de dos espejos paralelos y enfrentados.

4.1.2: Imbricación social.

La fuerte corriente antiobjetual que se instala en al arte a partir de los setenta en su oposición a la producción de cosas nuevas dispuestas para el mercado, parte de un nuevo concepto del artista y de su papel social y un nuevo sentido del espectador que hace que se plantee una implicación diferente y de mayor intensidad en el contexto ecológico, cultural o social ¹⁰.

El resultado de este interés por recuperar una influencia mutua entre el arte y lo social se manifiesta en la actividad de los artistas de vanguardia en los procesos sociales en los que se integran de diversas maneras a través de colectivos ecológicos, radicales o movimientos de masas, en su auto-organización como colectivo social reivindicativo- en donde el hecho más llamativo es la constitución de la "Coalición de Trabajadores Artísticos" en enero de 1969 en el Hotel Chelsea de Nueva York- o incluso en la propia actividad artística. Esta contextualización es lo que define la propia presentación de la obra en algunos casos como voluntad de **incidencia** en lo social o cultural y en otros como variación radical de las **formas** en las que se muestra el arte.

¹⁰ - En este sentido se manifiestan por ejemplo Lucy Lippard y John Chandler en *La desmaterialización del arte*, en la Revista *Art International*, febrero 1968, y Donald Karshan en *Los setenta; arte post-objeto* en la Revista *Studio International*, septiembre 1970.

En lo que se refiere al primero de los supuestos arriba indicados, se pueden contemplar al menos tres tipos de propuestas, aquellas que preconizan una integración de lo artístico en lo social- en sentido amplio- junto a un alejamiento del mercado, los que plantean la identidad total entre arte y vida y hacen por tanto de toda su actividad vital una obra de arte, y aquellos que entienden esta integración como provocación con un evidente contenido de denuncia.

Uno de los ejemplos mas elocuentes de la integración artística en lo social, será el de Carl Andre. Exponente del grupo de artistas que proponen el concepto de *lugar* como sustituto del de obra, Andre trabajaba en el mismo espacio que pretendía ocupar hasta el punto de que no poseía un estudio propio y tan solo en contadas ocasiones utilizaba el de algún amigo, como Frank Stella, para realizar algunos de sus trabajos artísticos más tradicionales como sus escritos y dibujos o sus esculturas. En la primavera de 1966 presentó la obra *Lever* en la exposición *Primary Structures* en el Jewish Museum (fig. 88), consistente en dividir el espacio de la sala mediante la realización de una línea con un centenar de ladrillos colocados en el suelo, o después *Straight Short Pipe Run* en 1969 en el Haags Gemeentemuseum- Den Haag, o el *Projekt für die Olympischen Spiele* realizado en München, en 1971.

De hondas raíces sociales, sus trabajos no deben ser interpretados como ilustraciones de sus ideas políticas; "mi trabajo expresa tan poco una idea como pueda hacerlo una roca, una montaña o un océano", sino como "hechos sociales" que tienen como objetivo luchar contra la necesidad burguesa de

sacralizar los objetos como obras de arte. La existencia de sus restos, poemas, encuentros o señales es completamente efímera "frágiles signos de la presencia del artista", son "hechos" que dejan su huella en la memoria y por tanto no tienen un inmediato valor de cambio susceptible de ser utilizado en el mercado. Utiliza "los materiales de la sociedad de un modo que ésta no los usa", "sobras inservibles" que presenta en un contexto social determinado fuera del cual carecen de significado. Para él, presentar es sinónimo de *introducir elementos de reflexión* en el contexto social. De sus *Floor pieces* Eva Hesse diría "Sus planchas de metal eran el campo de concentración para mí. Eran esas duchas por las que enviaban el gas" ¹¹.

Desde otro punto de vista, el ejemplo mas significativo entre aquellos artistas que proponen una implicación de la actividad artística con las preocupaciones sociales, ecológicas o políticas -en el contexto de los años sesenta y setenta- es el de Joseph Beuys. A través de su dedicación a la enseñanza entendida como intercambio de ideas en la Academia de Düsseldorf, de su implicación en los conflictos estudiantiles y sociales y del correspondiente compromiso con la transformación del ser humano después, Beuys va elaborando en la práctica toda una compleja y compacta teoría sobre la relación entre el arte y la vida. Pero en este caso no se trata tanto de contextualizar como directamente de implicar ambas en la más pura tradición de la vanguardia histórica, solamente que ahora la representación ha sido definitivamente olvidada y sustituida por un pensamiento ligado a la presentación como *acontecimiento* y como *actividad*.

¹¹ - Entrevista con Cindy Nemser en *Artforum*, mayo 1970.

Para Beuys la Academia debía ser un lugar donde se transmite información de unas personas a otras, como debiera ser la ciencia, el arte o el proceso económico y político. Fundador del Partido Alemán de Estudiantes, al que consideraba "una Academia, la Academia ideal para mí", y propulsor del "Programa de la Tercera Vía" y el "Llamamiento a la Alternativa", como propuesta para "sanar el organismo social", o la "Organización de Abstencionistas en favor del Plebiscito", entendía que lo mas importante era "ampliar el viejo concepto del arte. Ampliarlo y engrandecerlo cuanto sea posible, de forma que pudiera abarcar cualquier actividad humana" ¹².

Las acciones de Beuys tanto las de marcado carácter ritual o simbólico, como por ejemplo *Infiltration- homogen for grand piano* de 1966 o el *Iphigenie/Titus Andronicus* de 1969, como las académicas o las puramente reivindicativas o políticas confluyen en su condición de artísticas. No nos transmiten ningún tipo de información sino que son el propio **acontecimiento** que se nos muestra en el momento de su realización, de su creación; "Esta es una idea de arte que ya no cuelga de la pared, sino que se desarrolla en el espacio, precipita en conversaciones o actos, se consume en acciones, y ya no esta vinculada al museo" ¹³.

¹² - Robert Filliou; *Lehren als Aufführungskünste*, Colonia-N.York, Ed. Kaspar Köning, 1970. Tomado del Catálogo de la Exposición *J.Beuys* en el M.N.Centro de Arte Reina Sofía, 15 marzo- 6 junio de 1994, p.242.

¹³ - Tom Molanaars; *De aktie is een uit elkaar genomen skulptuur*, entrevista con J.Beuys en la Revista *Metropolis M.*, nº 3, 1984, p.27.

Los restos de estas acciones -materiales, objetos, documentos, declaraciones, recuerdos- son referentes, testimonios de diversa índole que representan la acción en otro contexto diferente. En este sentido se pueden entender éstas en dos tiempos, uno primero y esencialmente artístico que es el desarrollo del propio acontecimiento, o su presentación, y otro posterior que es su recuerdo en forma de materiales y cosas que nos transmiten información interna, del propio arte. El fundamental será el de generación y difusión de ideas no el de realización o exposición de objetos, ya que "los objetos solo pueden comprenderse en relación con las ideas".

El artista en este proceso es un "activista" que "produce algo que genera una situación de conversación global a través de la conceptualización total del contexto de la persona"¹⁴. Si esta "producción" puede realizarse en cualquier ámbito o actividad, no se tratará ya de relacionar arte y vida porque una y otro son lo mismo y por tanto "toda persona es un artista", sino de actuar en todo el contexto de la persona.

Hay un tercer grupo de artistas que entienden su implicación en el contexto social como denuncia y la obra de arte como alteración, como agitación de las conciencias y de las cosas. De una u otra forma son muchos los que participan de esta posición pero quizás sean las artistas mujeres, las que de manera mas coherente plantean dicha alteración en cuanto que sus planteamientos proceden de una situación entendida como doblemente alienada, y por lo tanto se muestran

¹⁴ - Conversaciones con Martin Kunz en Cat. Lucerna, 1979, tomado del Catálogo Exposición M.N. Centro de Arte R.Sofia, op.cit., p.274.

comprometidas políticamente con su identidad como mujeres. El caso de Mierle Ukeles es en este sentido realmente gráfico. Partiendo de una sencilla pregunta a la "vanguardia por excelencia" consistente en que "después de la revolución ¿quién va a recoger las basuras el lunes por la mañana?, Ukeles propone realizar en el museo los trabajos que tiene que hacer en su casa diariamente, pero esta vez considerados públicamente como arte: "Barreré y enceraré los suelos, quitaré el polvo a todo, lavaré las paredes (es decir; pinturas en el suelo, obras de polvo, esculturas de jabón, murales, etc.), cocinaré, invitaré a gente a comer, lavaré los platos, lo guardaré todo, cambiaré las luces fundidas....Mi trabajo constituirá la obra" ¹⁵, la segunda parte del trabajo consistirá en realizar entrevistas sobre cuestiones diarias a los empleados de los museos y la tercera en la recogida y reciclado de los desechos.

La propuesta es una reflexión crítica sobre la sacralización de cualquier actividad que sea capaz de pasar a través del tamiz de las "instituciones" del arte, pero es también un manifiesto contra la separación del arte y la actividad diaria y una propuesta perversa de identificación del trabajo enajenante cotidiano y la supuesta liberación del sujeto a través del arte.

Desde otro punto de vista la voluntad de contextualización social se ha manifestado en las nuevas formas de presentación del arte. En este sentido podemos considerar las manifestaciones de aquellos que han seguido la

¹⁵ - Citado por Jack Burnham en *Problemas críticos*. Tomado de Gregory Battcock, op.cit., p.49.

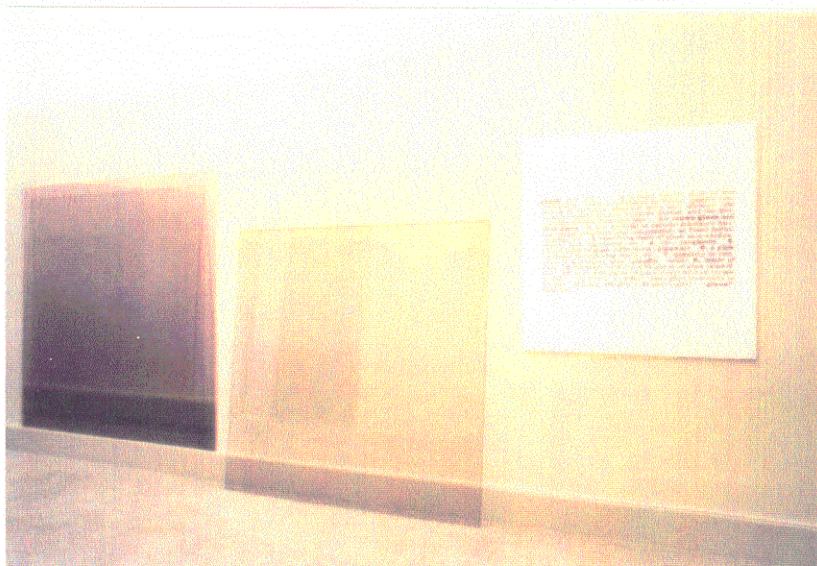
línea de investigación del arte como comunicación e incluso también los procedentes del entorno *lingüístico*, y que han explorado los nuevos *materiales* -sobre todo los que hacen hincapié en la decisiva importancia de la idea sobre el soporte físico cuando no en la inmaterialidad de la obra ¹⁶ o aquellos otros considerados como desperdicio por la sociedad ¹⁷, los nuevos *soportes* -en general efímeros como se manifiesta en la introducción de los fenómenos naturales (nieve y fuego o relámpagos y vegetación) o de materiales considerados hasta entonces no artísticos por alejados de los utilizados tradicionalmente, como periódicos, octavillas, ficheros u otros, o las nuevas *tecnologías* en propuestas de investigación de las relaciones e interacciones de los diversos lenguajes visuales, fonéticos, textuales.

La pluralidad de estas nuevas "formas" se manifiesta sobre todo en aquellas propuestas que prescinden de la contemplación y su importancia estriba en que el acto de recepción de la obra es parte sustancial de ésta y por tanto en la presentación acaba el hecho artístico en la mediada en que a partir de su comprensión como idea ya no hay nada que

¹⁶ - Joseph Kosuth en *Art after Philosophy* (op.cit., p.75) cita algunas de estas nuevas "formas de presentación" referidas a "aquellos que utilizan objetos, sustancias, materiales etc.. dentro de los confines de su investigación" y que comprenden "fotografías, mapas, envíos postales... el diario del artista o los apuntes ... o diversa documentación". Él mismo, entre los años 65 y 70 realizó su serie *One and Five* con sillas, mesas, maletas, escobas, relojes, cristales, martillos, sierras (fig. 101), o sus *Investigaciones* presentadas en vallas publicitarias, pancartas, carteles, octavillas y anuncios.

¹⁷ - Una de las primeras y más radicales manifestaciones de esta apropiación de materiales de desperdicio de la sociedad es la realizada en los últimos meses de 1969 y primeros del 70, consistente en el traslado de todos los restos y desperdicios diarios de la Bolsa de Nueva York hasta el Estudio de Barry Bryant por parte de este y otros colegas, de donde se recogía al cabo de varias horas devolviéndolo a su origen.

observar. Estos materiales, soportes y tecnologías que son elementos clave para la comprensión reciben el nombre de *componentes* para poner de relieve su vinculación a la propia obra y por su empleo generalizado suponen una contextualización en el entorno socio-cultural de las obras de arte. Los componentes en muchos casos definen por si mismos la obra y en general determinan su *lectura*.



101- Joseph Kosuth: *Glass, one and three*, 1965. Colección M.J.S., París.

Las nuevas formas de presentación abarcan todo tipo de materiales porque el arte pretende confundirse con la vida, entrar en sus propios espacios, recorrer sus mismos senderos, para referirlos, denunciarlos o transformarlos. Los materiales son portadores de diversas connotaciones sociales, tecnológicas, científicas o éticas, que el artista acomoda a la obra entablando una cierta relación entre ambas. Cuando Lawrence Weiner cava tumbas en el suelo en las que deposita materiales procesados mecánicamente -*Public Freehol* 1967- o los componentes de *Earth People's Park* plantan entre escombros varios tipos de hortalizas para que los recojan los vecinos en

una acción de "liberación del suelo" -*Free Garden* 1970- o cuando Donald Judd muestra piezas de plástico seriadas y huecas -por ejemplo en el conocido *Untitled* de 1965- o Sol Le Witt presenta sus estructuras reticulares construidas según progresiones matemáticas -como en su *Serial Project* realizados desde 1966- el sentido y el valor de los materiales en su relación con el momento y el concepto en que se ha realizado la obra, es fundamental. A través de ellos, la propuesta se integra en un contexto determinado y entabla con él un cierto diálogo que forma parte también de su presentación.

4.1.3: Consideración como lenguaje.

Las manifestaciones artísticas surgidas en el período que nos ocupa significan la definitiva contextualización del arte en el entorno lingüístico con los consiguientes efectos derivados en todos los sentidos. El entendimiento del arte como lenguaje, que procedente del romanticismo ha pasado por diferentes avatares, adquiere en este período un carácter fundamental. Quienes más incapié han hecho en este sentido son seguramente los llamados artistas *conceptuales* como ya se ha dicho. J.Kosuth explicita ésta posición citando a A.J.Ayer, cuando afirma que "el artista como el analista no se ocupa directamente de las propiedades físicas de las cosas. Lo que le preocupa son: 1) el modo como el arte puede crecer conceptualmente, y 2) qué deben hacer sus proposiciones para ser capaces de seguir lógicamente ese

crecimiento .En otras palabras las proposiciones del arte no son de carácter fáctico, sino lingüístico"¹⁸.

Desde otros puntos de vista se ha valorado este retorno en el sentido de entender el arte como metáfora del lenguaje. La aceptación del carácter lingüístico del arte y su planteamiento en primer término no agota sin embargo la reflexión en torno a los problemas de relación entre lenguaje, pensamiento y arte planteados en el romanticismo sino por el contrario abre de nuevo la discusión en lo que se refiere al carácter y los límites de éste y a su relación con el lenguaje literario o textual ¹⁹.

En lo referente al objeto de éste Apartado interesa remarcar en primer lugar el que en la medida en que se recupera la concepción de arte como conocimiento, "la actividad artística se convierte en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad", con lo que el concepto de *presentación* confluye en esencia con el de *representación* aunque quepa diferenciar las formas que

¹⁸ - J.Kosuth; *Art after...* op.cit., p.69. La cita se refiere a A.J. Ayer; *Language, Truth and Logic*, N.York, Dover Publications.

¹⁹ - Se han hecho anteriormente referencias a los planteamientos en este sentido de Nelson Goodman y otros. Sin embargo lo que aquí nos interesa es solamente referirnos al hecho de su contextualización lingüística para entender uno de los sentidos de la presentación. No es necesario en consecuencia profundizar en las características de éste, lo que por otro lado precisaría de un estudio mucho mas profundo y ajeno a esta Tesis. Baste, por tanto, recordar aquí que "todo el saber acumulado de los metodólogos, epistemólogos, científicos de la historia e historiadores de la ciencia, se reúne hoy día para hacernos reparar en la circunstancia de que no hay acceso *puro* o salvaje a los referentes, y que tal acceso está siempre *mediatizado* por apriorismos paradigmáticos, epistémicos, ideológicos, sociales, políticos, históricos y, en última instancia, lingüísticos, y que sólo se accede a las cosas mismas mediante su *semiotización*"; José Luis Pardo: *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 64.

adquiere dicha apropiación²⁰. En segundo lugar y como consecuencia de lo anterior, lo que en términos generales caracteriza la presentación es su acento en el proceso o comportamiento y en el hacer por encima de las indicaciones y las descripciones. Por último, el término "presentación" ha sido utilizado con la voluntad de remarcar el carácter de aprendizaje, de reflexión, investigación y conocimiento de la práctica artística, lo que ha sido puesto de manifiesto por todo tipo de propuestas.

4.1.4. Contextualización artística.

"Solo con estar en esta exposición estoy dando a conocer la existencia de mi obra. Estoy presentando estas cosas en un contexto o situación artística usando el espacio y el catálogo" ²¹. Esta frase de R. Barry remarca la idea proposicional duchampiana según la cual "es arte aquello que el artista dice que es arte". Como desde el llamado arte conceptual se ha insistido, lo que hace que algo sea considerado como arte no es su exposición ante el público

²⁰ - H.G.Gadamer (*Verdad y Método*, op.cit., p.131), plantea una base común a ambos conceptos en lo referente a su referencialidad, cuando afirma que "el ver *estético* se caracteriza porque no refiere rápidamente su visión a una generalidad, al significado que conoce o al objetivo que tiene planeado o cosa parecida, sino que se detiene en esta visión como estética. Sin embargo no por eso dejamos de establecer esta clase de referencias cuando vemos (...) Nuestra reflexión no es nunca un simple reflejo de lo que se ofrece a los sentidos (...) pero tampoco una percepción pensada como adecuada podría ser nunca un mero reflejo de lo que hay; seguiría siendo siempre su acepción como tal o cual cosa (...) El ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver *pone* lo que no está ahí".

²¹ - Robert Barry en *Arte conceptual revisado*, op.cit., p.95.

observador dentro de un determinado entorno cultural-mercantil sino su ubicación en el entorno del arte mediante su muestra como tal, es decir su presentación.

Al objeto le corresponde la exposición en la misma medida que al arte su contextualización. La existencia de cosas, objetos o artefactos en la obra de arte es efectivamente indiferente para su comprensión como arte, otra cosa será que precise de éstos o de los materiales, soportes y lugares para su configuración, y por lo tanto tenga necesariamente que partir de esa realidad para comprender su propio sentido o que entienda que la percepción es fundamento del conocimiento y por tanto introduzca análisis perceptivos junto a los descriptivos.

En cualquier caso, lo que caracteriza esta presentación es su ubicación en el espacio del arte, es su consideración como arte. En la medida en que cualquier objeto, trabajo, habilidad o reflexión, se presente como arte, y por tanto se le ponga en relación con el entramado de signos, índices, iconos, textos, conceptos, reflexiones y objetos que lo constituyen, modificará su comportamiento ante el espectador, y paralelamente, éste dirigirá su atención al propio entorno del arte, cambiando radicalmente su percepción²².

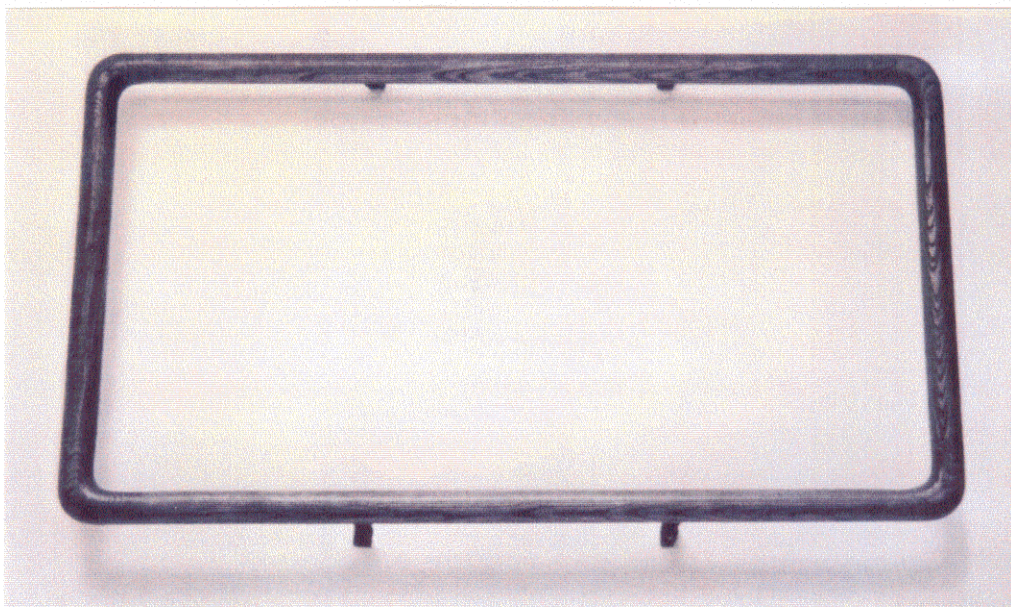
²² - Si los productos del arte "están ahí para eso, para hablarnos" (como afirma H.G.Gadamer en *Verdad y Método*, op.cit., p.85, al hablar del razonamiento kantiano de relación del arte y la naturaleza), y "el lenguaje del arte plantea determinadas pretensiones (...) nos habla con un lenguaje bien determinado. Y lo maravilloso y misterioso del arte es que (...) abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer" (p.86), para "hablarnos" en el lenguaje del arte, y no en otro, será necesario situarlo allí donde puede hacerlo, porque "allí

La estrategia que Duchamp desarrolla con el famoso urinario, persigue precisamente el que dicho objeto se convierta en *Fuente*, para lo cual es necesario que se contextualice, es decir que se perciba como arte, lo que debe hacerse a través de los elementos que constituyen el entramado social de lo artístico, y que en el caso de Mr.Mutt son; la galería, el catálogo, la crítica, la reproducción fotográfica, el coleccionista y la difusión de la noticia a través de los círculos culturales.

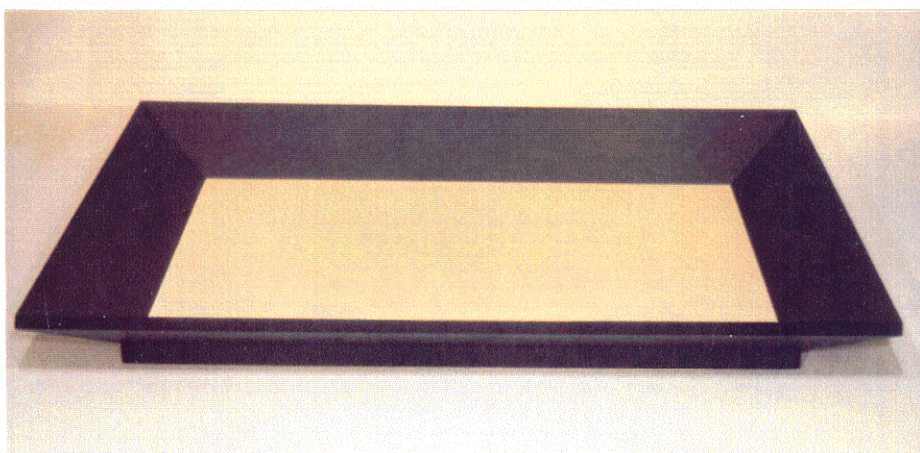
No se trata por tanto de que un objeto sea *artístico* y a continuación se exponga en un lugar reservado al arte, sino por el contrario, que la contextualización artística de un determinado objeto le confiere su carácter de obra de arte.

La idea de presentación en el contexto artístico sustituye pues la de *exposición* del objeto/producto en un entorno socio-cultural determinado. Bien entendido que esta contextualización no debe entenderse solamente en el sentido espacial (espacio físico o lugar en el que se presenta), sino que se refiere al entorno del arte, que constituye un conjunto de espacios de pensamiento, de investigación y de actuación artística, y que en última instancia se remiten al artista, para el que el llamado arte conceptual ha reclamado la capacidad de definir aquello que es el arte, mientras que los diversos establecimientos públicos y privados del entramado social del arte, lo han reclamado para sí.

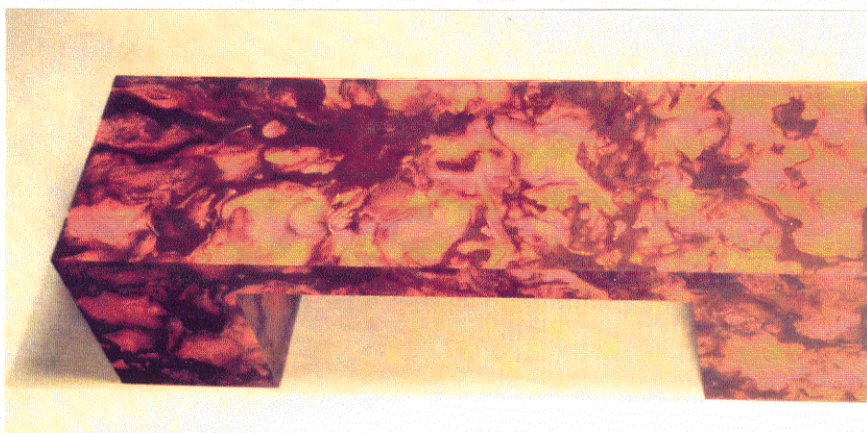
donde domina el arte rigen las leyes de la belleza y los límites de la realidad son transgredidos” (p. 122).



102- Richard Artschwager: *Handle*. 1962, madera, 76.2 x 121.9 x 10.2 cm. Colección de Kasper Köning.



103- Richard Artschwager: *Mirror*, 1964. Formica y pintura sobre madera 155 x 110 x 10 cm. Saatchi Collection.



104- Richard Artschwager: *Handle*, 1965. Formica sobre madera, 108 x 33 x 31 cm. Saatchi Coll. Londres.

4.2: ESTRATEGIAS DE CLASIFICACIÓN.

Resumiendo lo tratado anteriormente, podremos decir que ese "poner" en el contexto del arte podrá hacerse con diversos sentidos; como **evidencia** en base a su propia cosicidad, como **registro** en forma de definiciones o acumulaciones de datos, como **muestra** y por tanto atendiendo a los aspectos perceptivos y de conocimiento, como **información** con lo que se pondrán de manifiesto sus aspectos indicativos y significativos, como **resultado** de la investigación de sus aspectos sintácticos o semánticos, como **definición** tautológica, como **publicación** en el sentido de hacer público o poner en común la obra, como **puesta en escena** que resalta su limitación temporal, como **acontecimiento** en el que se implican diversas actuaciones o como **recepción** es decir encuentro entre espectador y obra. En la medida en que unas y otras estrategias se interrelacionan, la obra aparece o se presenta como referida a si misma, y a la vez a la propia estrategia elegida por el artista -y en su caso a los sentidos originarios, referencias, significados, convenciones o narraciones añadidas de los que son portadores los propios elementos de la obra en la medida en que estos han estado en circulación antes y por lo tanto disponen de un "bagaje" propio, y a las combinaciones derivadas de ello; o en su caso, a su desestructuración y posterior reelaboración de nuevos significados, a los que hayan sido sometidos por el artista y/o el observador.

De esta manera, la obra de arte se configura en cierta medida como una forma de catalogación, de registro, de

clasificación de sí misma o de objetos, textos y acontecimientos diversos, mediante procedimientos artísticos. De la misma forma que el sujeto, en el escenario de lo cotidiano, establece un juego de identificación mediante la clasificación de las cosas, que le permite construir una alternativa a las apariencias y por tanto un entorno propio, el artista recurre a este proceso "natural", para construir nuevas propuestas de realidad.

En la medida en que la mirada se dirige al mundo de los objetos y las cosas²³, el artista se acercará de nuevo a una referencialidad "natural", pero esta vez desde presupuestos completamente alejados a aquélla que se relacionaba con el "modelo", la "narración" y la "semejanza".

En 1962 Richard Artschwager presentó su obra *Handle* (fig.102), un marco de madera de considerables dimensiones y agarrado a la pared dejando un espacio intermedio, de forma que se permite un acceso posterior al mismo. Su propio nombre; *Tirador*, hace referencia a un objeto perfectamente reconocible en el mundo de lo cotidiano, un objeto que sin embargo inmediatamente se pone en tela de juicio al constatar las enormes dimensiones que el supuesto tirador posee (76,2 x 121,9 x 10,2 cm.), y la inutilidad de su función dado que se encuentra anclado en la pared, y por tanto carece de cualquier finalidad práctica. Es decir, el título actúa a la vez como autocontradicción lógica y pragmática- me llamo tirador, pero no lo soy, no hace falta más que intentar usarme como tal para

²³ - A la que hacemos referencia únicamente para ceñirnos al tema específico de la Tesis, pero sin olvidar que dentro de las estrategias de clasificación, se encuentran otras propuestas que parten de presupuestos diferentes.

darse cuenta de ello. De lo que se deriva una invitación previa a la no aceptación de las lecturas inmediatas y las presunciones referenciales obvias²⁴ .

Su denominación como tirador actúa desde el primer momento en una doble dirección; planteándonos un espacio empírico, de reflexión experimental ("asidero del cual se tira para abrir o cerrar"²⁵), y a la vez negando la posible

²⁴ - El proceso de elaboración de los títulos de sus obras así como el valor que Artschwager adjudica a estos, provienen por un lado de la tradición duchampiana (en el sentido de *introducir* el título como elemento activador de la obra, y a la vez del carácter procesual de éste) y magritiana (en su utilización paradójica de la confrontación de lenguajes diversos, como es por otro lado evidente en la obra que comentamos)- artistas a los que admira y a los que Artschwager alude en varias de sus obras, y por otro de su experimentación acerca del carácter activo de la obra en confrontación con el "nuevo" espectador requerido por el arte.

Sin embargo, también aquí Artschwager condiciona el papel del lenguaje textual a su idea de que "hacer una cosa para comprenderla no tiene nada que ver con la voluntad de describirla" (Entrevista con Bernard Blisténe, en el catálogo de la exposición dedicada al artista en el Centro G.Pompidou, París, 7 julio- 17 sept. 1989., p.112), y por lo tanto subraya su utilización del título como estrategia de sustracción de los significados y mediatizaciones que acompañan a las cosas y no como adición de significados.

Es frecuente que sus títulos se vean modificados en varias ocasiones a lo largo de los años, en función de la reacción de los espectadores o los críticos, la confrontación con otras obras posteriores o de su relación con nuevos objetos y obras de otros artistas, o de las sugerencias de sus amigos (como es el caso de *Faceted Syndrome* o *Two-Part Invention* nombres propuestos por Ivan Karp). La obra *Desk-Tender* (escritorio auxiliar) de 1964, modificó posteriormente su título cambiándolo por el de *Beyond Realism* (Más allá del realismo), para llamarse finalmente (al menos hasta ahora) *Walker* (Tacatata). En general, la desconfianza hacia la capacidad descriptiva del lenguaje textual, se manifiesta en buena parte de sus obras en títulos aparentemente obvios por su simplicidad como *Mesa*, *Tríptico*, *Silla*, *Piano*, *Casa*, *Dos cavidades*, pero que esconden realmente un profundo interés por la desestructuración del propio significado del título en confrontación con el objeto y la imagen que pretende definir. En otros, sin embargo actúa manifestamente como co-laborador (elemento que trabaja con) de la obra apartándose tácitamente de cualquier papel de definidor del objeto, como en *Laocoonte* o *Janus*.

²⁵ - Diccionario de la Real Academia Española.

utilización que se anuncia; y en segundo lugar nos vuelve a plantear una doble lectura, apartándolo del conjunto de útiles cuyo nombre define (no sólo no puede tirarse de él, sino que se le presenta como obra de arte, no como tirador), y sin embargo catalogándolo a la vez como útil, miembro de la familia de los tiradores (Artschwager lo coloca a la altura de la cintura, acercando al máximo algunas de las características del artefacto con las que podría concordar su título, como la forma, su distancia del soporte/pared, el material empleado/ madera de roble, su forma curvada en las esquinas)²⁶. Así que mientras se nos advierte de su semejanza, se nos invita a distanciarnos del conjunto de utensilios a los que refiere su nombre.

Su presentación/contextualización como objeto artístico- una vez eliminado por la vía de la negación/afirmación su parecido con los tiradores en cuanto a su función o utilidad y a su posible semejanza²⁷- nos remite al conjunto de elementos, significados, problemas y reflexiones que recorren el arte, y por tanto nos lo relaciona ahora con el cuadro bidimensional y el marco que es frontera exterior de la imagen y transición entre el lugar del arte y el del no-arte, separación entre representación (p) y realidad (ver

²⁶ - Las consideraciones formales del objeto artístico, en relación a su referente práctico las señala Artschwager al resaltar que "los costados izquierdo y derecho de la obra le proporcionan un *asidero*. Con ello se establece la distancia adecuada para la contemplación de la obra y se ubican las plantas de los pies, dejando también un claro sendero entre la obra y el hombro de uno, y más allá": Entrevista de Catherine Kord en el Catálogo de la exposición del "Museum of Contemporary Art", Chicago, 1973.

²⁷ - Tomando para ello una estrategia muy similar a la desarrollada por René Magritte de afirmación/ negación entre imágenes y palabras, ya analizada en el Capítulo 2 de esta Tesis, aunque en este caso las palabras se encuentran fuera de la representación, o si se quiere en otro lugar de la representación, en el título de la obra.

figs. 103 y 104). Nos remite a su función como límite de la representación, su capacidad distribuidora y reguladora de espacios, a su actuación como soporte y marca, como elemento articulador del lenguaje plástico y por tanto como componente sintáctico, como "signo de puntuación". De tal forma que su distancia de la pared en la que se soporta, podemos interpretarla ahora, desde este otro punto de vista alejado de la funcionalidad y la narratividad, como apertura del espacio posterior del cuadro, como referencia a la inevitable ruptura de la bidimensionalidad visual.

De esta forma un "tirador" presentado como arte, puede convertirse en marco de una pintura blanca que recorre toda la pared del lugar en que se ubica, y viceversa una obra de arte puede ser denominada o utilizada como accesorio funcional en relación a su ubicación, planteando de paso una reflexión típicamente artschwageriana sobre la imperceptible barrera existente entre lo útil y lo artístico, o mejor entre el objeto común en el contexto cotidiano y el objeto artístico, como se verá más adelante.

Sí, es cierto que este tipo de reflexión plástica ya había sido planteada parcialmente por artistas procedentes de lo que ha venido en llamarse Pop-Art (al que en general, con un cierto descuido a mi modo de ver, se le ha vinculado ²⁸), como Oldenburg, Warhol, o por Schwitters o Rauschenberg, cada uno desde diversos puntos de vista; sus muestras de palabras y

²⁸ - A este respecto puede verse: Richard Armstrong; *Arte sin fronteras*, en el Catálogo *Richard Artschwager*, exposición itinerante, Palacio de Velázquez, 10 febr.- 2 abril 1989. Madrid, Ministerio de Cultura, ps. 22-23, donde se realiza un análisis pormenorizado de su relación con Oldenburg y el Pop-art en general, o también *Dasein y Design*, en el catálogo de la exposición dedicada al autor en la Fundación Cartier de París, marzo 1995, ps.52-54.

objetos, sus apropiaciones industriales y publicitarias, su configuración como denuncia o su traslado al contexto del arte como collage, o por los procesos de desplazamiento y ajuste de elementos que proponía el ready-made.



105- IZDA: R.Artschwager; *Portrait I*, 1962. Acrílico sobre madera y celotex, 188 x 66 x 30.5 cm. Colección Kasper Köning.

106- DCHA: R.Artschwager; *Portrait II*, 1963. Formica sobre madera, 172.7 x 66 x 33 cm. Colección particular.

Sin embargo ahora se nos presenta como conjunto de estrategias convergentes que van desde la muestra de lo aparentemente cotidiano como *información*, hasta el registro de diversos objetos evidentes modificados mediante distintas definiciones, y que se constituyen como una forma de

clasificación artística. Richard Artschwager lo define así: "Si tenemos una cierta movilidad como animales que somos, si tenemos también memoria- no la memoria sino memoria- cuando tenemos memoria es porque forma parte de nosotros, entonces la **clasificación** aparece, incluso si no la nombramos como tal (...) Usted se define entre las cosas. Es porque usted sabe que hay un aquí y un allí por lo que actúa en consecuencia ... Lo que me interesa es sobre todo ese punto límite entre las cosas usuales y aquellas que procede reconocer como objetos de arte" ²⁹.

Así que lo que hace de ésta propuesta de Artschwager un elemento de reflexión realmente interesante acerca del carácter de la "presentación" artística es precisamente su *globalidad*, su capacidad de hacer confluír, mediante un procedimiento de catalogación, varias de las estrategias que han conformado el nuevo concepto de presentación artística o representación. Y precisamente Artschwager vuelve a hablar de *representación*, y lo hace al aclarar cuál es el sentido de la obra del artista, en relación a las cosas y a su uso; "El trabajo que yo hago no consiste en hacer cosas nuevas y útiles sino en ponerlas en representación"³⁰.

²⁹ - "Lorsque vous avez une mobilité quelconque, comme les animaux que nous sommes. Lorsque vous avez aussi de la mémoire- pas de la mémoire mais la mémoire- lorsque vous êtes dotés de mémoire ce que nous sommes aussi, alors la classification fait son apparition, sans même que vous la nommiez comme telle (...) Vous vous déterminez parmi les choses. C'est parce que vous savez qu'il y a ceci ou qu'il y a cela que vous agissez en conséquence ... Or, ce qui m'intéresse est avant tout ce point limite entre les choses usuelles et celles qu'il nous appartient de reconnaître comme objet d'art". Entrevista con Richard Artschwager, realizada por Bernard Blistène a partir de varias conversaciones con el artista en Nueva York en el mes de febrero de 1989, op.cit.

³⁰ - "Le travail que je fais ne consiste pas à faire des choses nouvelles et utiles mais à les mettre en représentation": Entrevista realizada por Bernard Blistène, ibidem, p.112.

4.3: EL NUEVO SUJETO DE LA REPRESENTACIÓN (P).

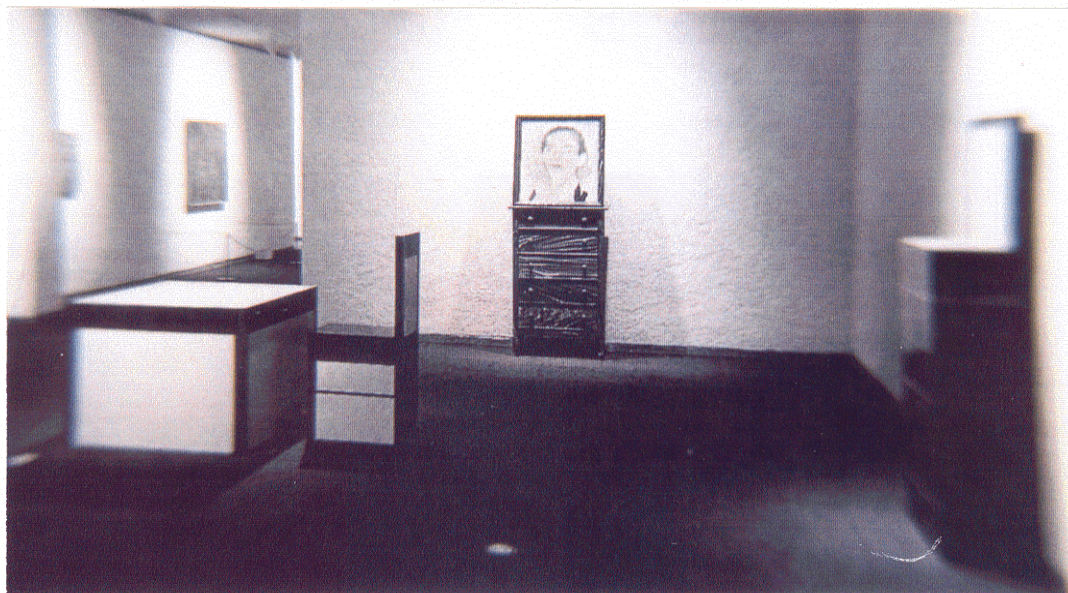
¿Qué sentido tiene este **poner** de la representación en contraposición con aquél *representar* del que hablaba la tradición pictórica hasta el XIX? : En primer lugar, este "poner en representación" manifiesta un desplazamiento fundamental para el arte; el del *sujeto* de la representación; el artista no representa en su relación con la naturaleza, sino que presenta un objeto al espectador, que es quien lo representa, o se lo representa.

Artschwager resalta este nuevo papel del observador o espectador al que por diversas vías se le ha integrado en la recepción (ahora también, en cierta medida, ejecución) de la obra, y al cambio producido en el propio sentido de la *recepción* artística, en sus conversaciones con C.Naylor en 1977; "Desde el Renacimiento se sabe que el arte lo producen los artistas y desde hace más de un siglo la idea vigente es la de que el arte es algo interno del receptor, la de que, en cierto modo, lo *hace* el receptor" ³¹.

Al espectador se le transfiere por tanto una parte fundamental en la propia construcción de la obra de arte, se le convoca para *hacer la representación*, para *hacerse su propia representación*, y el papel del artista se ve reorientado hacia el *presentar-* en el sentido de *poner a disposición-* un artefacto (de las características y materiales

³¹ - Colin Naylor y Genesis P-Orridge, eds., *Contemporary Artists*, N. York, St. Martin's Press, 1977, p.46.

que sean más adecuados en cada momento y usando las estrategias más convenientes, pero teniendo en cuenta que esta adecuación/oportunidad se condiciona ahora a la necesidad de que el espectador/receptor/actor será quien lo conforme), con lo que el sentido de las estrategias estéticas cambiará completamente de **dirección**.



107- *American Pop Art*. N.York, Whitney Museum of American Art, 1974. Sala de R.Artschwager.

Entiéndase que no se trata de la superación de una supuesta escisión entre dos aspectos de la actividad artística, producción y recepción- cuestión que desde el punto de vista teórico ya había sido puesta en entredicho por Bernard Berenson en 1948³², o por John Dewey (al introducir el concepto de "unidad complementaria" de ambos)³³, y más concretamente a partir de las aportaciones de Jan Mukarovsky (y en concreto con el concepto de "función estética"³⁴) que

³² - B.Berenson; *Estética e historia de las artes visuales*. México, F.C.E., 1978.

³³ - J.Dewey; *Art as Experience*, N.York, Capricorn Books, 1958.

³⁴ - J.Mukarowsky; *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt, Edition Suhrkamp, 1970.

posteriormente fueron desarrollados por la "estética de la recepción"- sino de una **redistribución** de su *carácter complementario*.

La mirada a la "naturaleza", a la "realidad" (naturalmente en la medida en que podemos seguir hablando en estos términos), no se realiza para hacer ninguna representación (p)- y por tanto no tendrá ese sentido la referencialidad, sino para construir una propuesta que pueda servir para que el espectador realice *su* representación. El artista deberá tener en cuenta la referencialidad en la medida que hay "un cierto tipo de relaciones entre la realidad y la memoria, entre lo real y su apariencia. Y parece que esto es de lo que hablamos ahora, solo que el original ha desaparecido"³⁵, y por lo tanto la relación que el artista intenta establecer con lo real es de carácter completamente distinto.

Artschwager plantea el ejemplo de un objeto común- la puerta: "La propiedad más notable de las puertas (aunque no sea exclusiva de las puertas) es la RESONANCIA entre dos estados, que pueden denominarse convenientemente como "abierto" y "cerrado". La resonancia no es nunca una fluctuación sencilla, sin matices, entre dos estados, ni tampoco lo es en este caso. Una puerta- en un momento dado- se halla en el estado de encontrarse cerrada con la posibilidad de ser abierta o bien en el estado de encontrarse abierta con la posibilidad de ser cerrada. No se trata de un *modelo especulativo* de una puerta, sino de la descripción de un

³⁵ - Tomado de la entrevista de Rosa Olivares con R. Artschwager, en la Revista *Lápiz*, nº 44, Madrid, octubre 1987, p. 139.

estado de cosas que existió inmediatamente nada más crearse la primera puerta"³⁶.



108- R.Artschwager; *Table and Chair*, 1962-63. Acrílico sobre madera en dos piezas- mesa 74.9 x 60.3 x 41.9 cm- silla 94 x 45.1 x 51.4 cm. Colección Paula Cooper.



109- R.Artschwager; *Table and Chair*, 1963-64. Formica sobre madera en dos piezas- mesa 75.6 x 132.1 x 95.9 cm.- silla 114.9 x 53 x 43.8 cm. The Trustees of Tate Gallery, Londres.

³⁶ - R. Artschwager; *The Hydraulic Door Check*, en la Revista *Arts Magazine*, nº 42, nov. 1967, p.41.

Este mecanismo de descripción está ligado por tanto a lo que él llama *reconocimiento*, y que constituye una característica propia de su estrategia de clasificación: "Mi método (...) no está muy lejos del de un botánico. El botánico identifica una planta. La reconoce. Está satisfecho. Vive una experiencia directa en un tiempo dado. Reconoce la planta, la nombra como tal por analogía con otras. Después la **clasifica**. Me pregunto si yo no puedo hacer lo mismo y si mi trabajo, al fin y al cabo lo que yo hago, no es del orden del **reconocimiento**"³⁷.

Reconocer es por un lado "examinar con cuidado a una cosa para enterarse de su identidad, naturaleza y circunstancias", pero por otro es también "registrar". De tal forma que el proceso de "reconocimiento" conlleva el de una cierta "clasificación". De hecho el reconocimiento es posible, en la medida en que relacionamos el objeto o acontecimiento de que se trate con otros (con algo o con alguien) que nos son familiares, que ya conocemos, y ésta relación puede tomar como base aquéllos elementos de su "identidad, naturaleza o circunstancias" que nosotros hayamos seleccionado; con lo que podemos afirmar que el *registro* o *clasificación* es un trabajo de *descripción* y por tanto una actividad que en si misma no nos dice nada, salvo que nos remita por un lado al verdadero significado de la *ley general* que nos permite dicha catalogación, y por otro a ese *algo más* que caracteriza su consideración como obra de arte: Y estos son precisamente los

³⁷ - "...ma *méthode* (...) n'est peut-être pas si loin de celle du botaniste. Le botaniste identifie une plante. Il la reconnaît. Il est content. Il vit une expérience directe dans un temps donné. Il reconnaît la plante, il la nomme comme telle par analogie à une autre. Puis, il la classe. Je me demande si je ne peux pas faire de même et si mon travail, enfin ce que je fais, n'est pas de l'ordre de la reconnaissance..": Entrevista de Bernard Blistène, op.cit., p.111.

dos aspectos fundamentales de lo que aquí (siguiendo la terminología artschwageriana) hemos llamado *reconocimiento*. Presentación por tanto, en cualquiera de sus múltiples significaciones, de algo- objeto, acontecimiento, pensamiento- para que sea representado por el espectador- ahora actor- en una forma de *reconocimiento* en el que participan ambos- artista y receptor- en lo que Artschwager ha llamado **celebración**³⁸, y que nos remite al concepto de **experiencia** artística entendido como confluencia de poiesis, aisthesis y catarsis (producción, recepción y comunicación artísticos)³⁹.

4.4: R.ARTSCHWAGER Y LA NUEVA NATURALEZA MUERTA.

4.4.1: **Introducción.**

Las obras de Richard Artschwager se resisten tanto a una clasificación tradicional según movimientos artísticos o estrategias representativas- a las que el mismo artista

³⁸ - Ver por ejemplo: Jan McDevitt; *The Object: Still Life. Interviews with the Object Makers, Richard Artschwager and Claes Oldenburg, on Craftmanship, Art and Function*, en la Revista *Craft Horizons*, nº 25 septiembre- octubre 1965, ps. 30 y sig.

³⁹ - Aquí se hace referencia solamente a una voluntad manifiesta en el arte de hacer confluir estos tres aspectos de la experiencia artística, pero naturalmente no es el lugar apropiado para realizar un análisis pormenorizado de la delimitación de cada uno en su relación con los otros, y de los límites que el propio carácter artístico (por no hablar de los sociológicos, conceptuales, ideológicos, históricos ...) impone a su viabilidad y concreción práctica, que podrían ser objeto de una Investigación específica. Sobre el análisis de los conceptos de *Poiesis*, *Aiusthesis* y *Catarsis* en la experiencia estética, y su relación con el “nuevo” espectador del arte, puede verse: Hans Robert Jauss; *Experiencia estética y hermenéutica literaria- Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Santillana- Taurus Humanidades, 1992, ps. 93 a 185.

considera "etiquetas, categorías que están basadas en nociones de esencia, de ser más que de fenómenos (...) mis inclinaciones han tendido siempre a considerar el arte como efímero y a ser precavido respecto a nociones de este tipo o, mejor dicho, a simplemente no reconocerlas"⁴⁰- como a las acostumbradas delimitaciones entre pintura y escultura, abstracción y figuración, realidad y ficción.

Se le ha relacionado con el arte pop y minimal, pero Artschwager solamente se reconoce a sí mismo heredero de Cézanne, de los post-impresionistas y del cubismo y la escuela de París- "el arte de aquél tiempo ha sido muy especial para mí", declara en 1989- de Brâncusi y de Duchamp. En ellos encuentra un tratamiento de los objetos que permite diversas visiones y distintas posibilidades, y a la vez, un arte que se preocupa de los fenómenos, no de las supuestas "esencias" de las cosas.

Entre 1962 y 1963, Richard Artschwager realiza dos obras a las que pone el nombre de *Retrato I* y *II* respectivamente (ver figuras 105 y 106). La primera de ellas, realizada en acrílico sobre madera y celotex, podría relacionarse con una cómoda de cinco cajones, apoyada sobre ruedas, y sobre la que descansa el retrato enmarcado de la cabeza de una persona. Sin embargo, algunos de sus elementos, el tratamiento pictórico de su superficie, o incluso sus proporciones, provocan cierta inquietud visual. El fondo de la supuesta cómoda es excesivamente pequeño, la anchura no corresponde a un mueble "utilizable", el marco reposa sobre el mueble ocupando toda su longitud, el personaje supuestamente

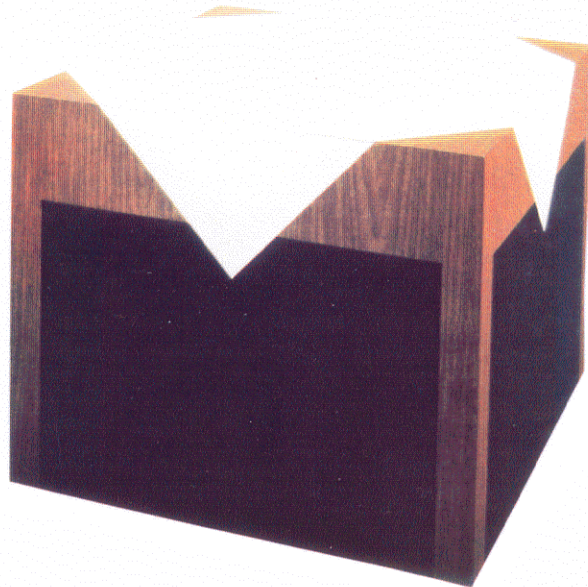
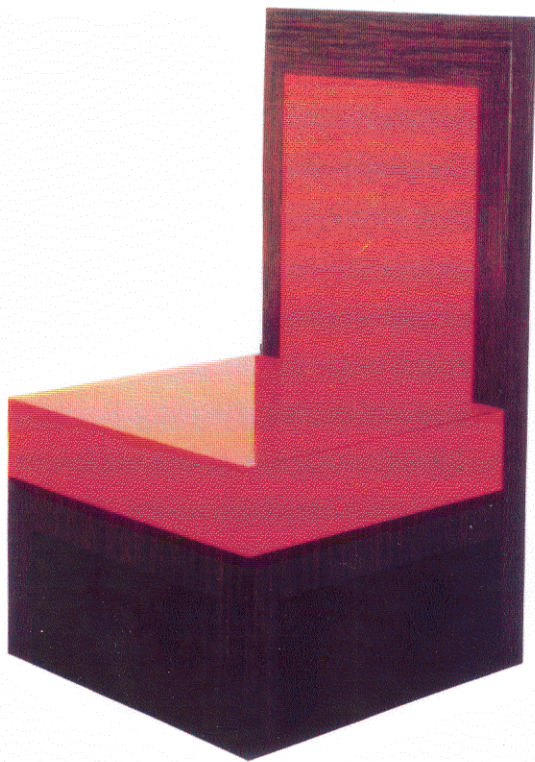
⁴⁰. Entrevista de Rosa Olivares en la revista *LÁPIZ*, nº57, Madrid, marzo, 1989.

retratado carece de definición, lo que le hace indiferente, la cómoda está pintada con una imitación de grandes vetas de madera, al igual que el marco superior, dando al conjunto una sensación casi de juguete descomunal.

La segunda de las obras a las que nos referimos, está hecha de formica sobre madera. Los cajones han sido sustituidos por bandas paralelas, separadas entre sí por juntas de color amarillo. El retrato ha desaparecido, y en su lugar aparece una superficie plana del mismo color amarillo. El hueco inferior y las ruedas también han sido sustituidos por una banda de formica veteada. Aunque la referencia a la anterior obra es evidente, en este caso todos los elementos han sido depurados, o abstraídos. Se mantiene su estructura; un cuerpo tridimensional compuesto de bandas horizontales y con apariencia de mueble abajo, y una superficie plana enmarcada, que podría relacionarse con un espejo o un cuadro arriba, apoyada en el primero.

Artschwager presenta ambas obras, junto a otras de esta misma época, como *Table and Chair* (Mesa y silla, de 1964, que tiene su correspondencia igualmente en la primera *Table and Chair* de 1962-63; ver figuras 108 y 109), en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, en 1974 (fig 107). La relación de las obras con muebles o útiles cotidianos, es más que evidente, no solamente por el título que las acompaña, sino por las características formales fundamentales y la imagen de cada una de las piezas que componen la propuesta artística. Incluso su instalación en el Whitney Museum, busca evidentemente la relación con la distribución de muebles en lugares cotidianos.

Sin embargo, si se trata de muebles, éstos son realmente inservibles; aparentes cajones carentes de dimensión y que por otro lado no pueden extraerse, espejos que no reflejan, retratos que no representan, huecos cubiertos por planchas de formica, que impiden la entrada de las piernas. Y en su ubicación espacial, en la galería, esta paradoja se hace aún más evidente, apareciendo los supuestos muebles como maquetas a escala 1/1 de otros "originales".



110- IZDA: R.Artschwager; *Chair*, 1963. Formica sobre madera, 94 x 50.8 x 55.9 cm. Colección S.Brooks Barron.

111- DCHA: R.Artschwager; *Description of Table*, 1964. Formica sobre madera, 66.7 x 81.3 x 81.3 cm. Whitney Museum of American Art, N.York (donación de la Howard & Jean Lipman Foundation).

A estas extrañas piezas tridimensionales- en las que se superponen materiales e imágenes de materiales y que se prolongan en fantasmagóricos cuadros, perfectamente

enmarcados- dispuestas según las reglas de la distribución de los entornos domésticos más cotidianos, Richard Artschwager los llama naturalezas muertas; o para ser más exactos, "*naturalezas muertas diferentes*, que ocupan el espacio tridimensional".

En febrero de 1989, en el transcurso de varias conversaciones realizadas en Nueva York con Bernard Blisténe, Richard Artschwager distingue incluso entre los términos francés -nature morte- e inglés -still life- para referirse al sentido profundo de su obra, inclinándose por éste último y mostrando por tanto, un conocimiento concreto del término al que quiere referirse⁴¹. A la pregunta sobre el sentido o el motivo de su obra, responde; "(...) Hay cosas u objetos- como usted quiera- aquello que ustedes llaman en francés *naturalezas muertas*, para las que yo prefiero el término inglés de *vida silenciosa*"⁴². Pero, hemos visto que los términos empleados en arte para referirse a unas u otras obras, pueden tener diferentes interpretaciones, algunas incluso contradictorias, por tanto cabe preguntarse ¿en qué sentido podemos entender estas obras como naturalezas muertas?, ¿cuál o cuales son las razones que llevan a Artschwager a entender sus trabajos como *still life*?

⁴¹. A este respecto, se ha realizado un análisis pormenorizado sobre la distinción entre ambos términos en el capítulo 1.2 de ésta Tesis.

⁴². Entretien avec Richard Artschwager; del Catálogo de la exposición realizada en el Centre Georges Pompidou- Musée national d'art moderne. Galeries Contemporaines del 7 de julio al 17 de septiembre 1989. Unos meses antes, había declarado a la revista *LÁPIZ*, "... me condujo a hacer una especie de *naturalezas muertas diferentes*, que ocupan el espacio, tridimensionales. Inclinado hacia la imagen (esto es un paso más adelante de *estar interesado* por la imagen, ya que si no lo estuviera tampoco estaría interesado por la pintura) lo que yo hago son unos objetos que están en el espacio, en el sentido más corriente de la palabra (...) hacer este tipo de transacciones cotidianas puede ser una palanca para el arte", op.cit.,p.138.

4.4.2: Reconocimiento y experimentación de los objetos.

En el curso de una conferencia pronunciada en 1975, en el California Institute of the Arts, en Valencia (California), Richard Artschwager define el arte como "el pensamiento experimentándose"⁴³. Aplicando esta definición a las obras que nos ocupan, podríamos hablar, en primer lugar, de un pensamiento estrechamente vinculado con los objetos, más concretamente los objetos cotidianos, y, en cierto sentido- por domésticos y comunes- seguramente los objetos más utilizados en la actividad diaria. Un pensamiento, por tanto, dirigido a lo banal, a las cosas que se encuentran entre nosotros, en nuestro discurrir menos consciente, aquéllas con las que compartimos nuestro tiempo y nuestro espacio, casi de forma desapercibida. Las que, a pesar de estar delante de nuestros ojos permanentemente- o precisamente por ello- desaparecen a nuestra mirada.

Es, por tanto, un pensamiento que, como las naturalezas muertas, toma como referencia a los objetos de uso común, problematiza las cosas tal y como las vemos y utilizamos. O empleando las palabras del artista, "clasifica lo banal de la vida, los hechos y gestos cotidianos, lo que en nuestra cultura es común a todos (...) las cosas con las que un hombre como yo se confronta"⁴⁴.

⁴³ . Entrevista inédita. Referencia tomada de R. Armstrong; *Arte sin fronteras*, catálogo de la exposición *Richard Artschwager*, organizada por el Ministerio de Cultura. Madrid, Palacio de Velázquez, feb. 1989, ps. 13 y sig.

⁴⁴ .Bernard Blisténe, op. cit. p. 111.

Confrontar, tiene aquí el sentido de cotejar nuestra experiencia con los objetos y nuestro conocimiento de ellos, porque, de lo que se trata, según Artschwager, es de pensar estos objetos banales, en la experiencia directa con ellos⁴⁵. Remarcando este carácter experimental en relación a la obra realizada, Artschwager llegará a decir que "las cosas nos dan instrucciones- ellas nos dicen como hacer"⁴⁶.

Se trata en suma, de experimentar nuestra relación con las cosas a partir de su confrontación con las imágenes, en la idea de "abrir y hacerme abrir los ojos, porque el ojo cuando está abierto absorbe todo". Un pensamiento que parte de lo visual, pero para tirar del resto, para absorberlo⁴⁷.

La obra de 1962 a la que nos estabamos refiriendo (fig.108), está realizada con una mesa y una silla de madera, como aquéllas que se utilizan en cualquier vivienda media; unos muebles domésticos, bien reconocibles por su sencillez y su cotidianeidad. Artschwager ha pintado sobre las vetas de

⁴⁵ ."Yo quisiera que se recuerde mi trabajo así, como una experiencia directa con las cosas (...) No es más que una experiencia directa lo que hace que usted abra los ojos"; Ibidem, p.113.

⁴⁶ .Entrevista con Arthur Danto, op.cit., p.74.

⁴⁷ .Bernard Blistène; *Entrevista con Richard Artschwager*. Catálogo de la exposición dedicada al artista en el Centre Georges Pompidou, 17 jul.-17 sep. 1989, p.112.

Es interesante relacionar las manifestaciones del artista en esta entrevista, cuando habla del "ojo abierto, que absorbe todo", con las realizadas por Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*, acerca de la "construcción ante nuestros ojos del sentido mismo de la cosa". Ver en este sentido la nota 46 en el capítulo 2 de esta tesis (p.178).

madera de su estructura, un nuevo veteado simulando madera. O, si se quiere, sobre una silla y una mesa, ha pintado-superponiéndola o añadiéndola- la imagen de una silla y una mesa. De tal manera, que la experimentación que se nos propone, está basada en la relación del objeto con su propia imagen, y con la imagen que proyectamos sobre él, en forma de piel envolvente; de lo real con su apariencia. Es por tanto, un pensamiento de la representación, o más exactamente, del nuevo sentido de la representación en un mundo en el que se ha alterado el contacto con la realidad radicalmente, un pensamiento de la "relación entre realidad y memoria, entre lo real y lo aparente, cuando el original ha desaparecido" ⁴⁸.

Esta obra es a la vez, una silla/mesa, y la imagen de una silla/mesa; su propuesta se mantiene en equilibrio, o quizás se elabora, se realiza, entre ambas posibilidades⁴⁹, entre lo ficticio y lo real. En una entrevista realizada en 1989, en Madrid, Artschwager habla de su trabajo como "a la vez arte y no arte. El caso típico es la silla que no es una silla; es la imagen de una silla, que es una silla. En un museo la silla de Carlos V ya no es una silla, porque ya no sirve para sentarse, sino para ser mirada; se ha convertido en una imagen"⁵⁰.

⁴⁸ R. Olivares; *Entrevista con R. Artschwager*, op. cit., p.139.

⁴⁹ En la entrevista reseñada en la nota anterior, Artschwager comenta cómo la comprensión del cubismo ("una extensión de la noción de pintura de Cézanne"), le "permitió hacer algo que tuviera dos posibilidades, no dos aspectos simultáneos, sino dos posibilidades". Op. cit., p.137.

⁵⁰ Entrevista de Mireia Sentis, en el diario *El País*, suplemento *ARTES*, Madrid, 04.02.89.

Pero, lo que el museo realiza mediante una nueva contextualización de un objeto de uso, en su transposición a una misma obra desde su propia realización, plantea algunos interrogantes; por ejemplo, ¿cuál es ahora lo real, y cuál lo ficticio?, ¿dónde establecer el límite de ambos?. Artschwager los confunde, incorporando el uno en el otro, de tal manera que la estructura de la propia silla/mesa, se manifiesta en la representación exterior, y aquello que soporta dicha representación, dicha pintura, se encuentra en el interior de la representación. Una reflexión acerca de la relación entre representante y representado, para la que se nos propone la vuelta al "roble de Magritte", a aquél color "correspondiente a lo plasmado"⁵¹, con el que el pintor belga había soportado *La traición de las imágenes* en 1948 (ver fig. 57), porque de lo que se trata es, precisamente, de volver a pensar sobre dicha traición.



112- Richard Artschwager, *Triptych*, 1964. Formica sobre madera, 101.6 x 233.7 x 15.2 cm. Kent Fine Art, Inc. New York.

⁵¹ .Cuaderno de notas de etiqueta 6/7/83. Tomado de R.Armstrong, op.cit.,p.41.

4.4.3: Mecanismos de interrelación.

Pero, realmente ¿hablamos de unos muebles- silla/mesa- o de la representación de unos muebles?. Nuestra percepción de una silla, ¿no es realmente, la percepción de la representación de una silla?. Artschwager trabajaba de carpintero, realizando sillas y mesas para gentes a las que ni siquiera conocía, y cuenta que, en cierto momento, comenzó a pensar en las sillas que estaba realizando como **representaciones** de silla, como referencias de referencias, procedentes de la memoria de un prototipo llamado silla, en el que se entremezclaban función e imagen.

Artschwager acrecienta esta sensación, al pintar con el "color correspondiente a lo plasmado" los objetos que después nos plantea para ser pensados como obra de arte. De tal manera que nos los presenta por un lado como útiles, funcionales, y por otro como inutilizables y distantes; como muebles para mirar⁵². De nuevo ese equilibrio, esa relación, en este caso entre lo accesible y lo inaccesible, al que se referirá el mismo artista en 1973; "desde que nuestra mente aprendió a volar escapándose del cuerpo, no hacemos más que trasladarnos rápidamente desde lo accesible a lo inaccesible y

⁵² .Las diversas formas de introducir el concepto de utilidad en sus obras, las manifiesta R.Artschwager en la entrevista con Brooke Alexander en los siguientes términos; "He hecho muebles durante demasiados años como para menospreciar lo que es útil o lo que está desprovisto de utilidad. Lo útil es un ingrediente o un medio del que se puede- o no- servir en el arte, como tales tipos de pigmentos o de imágenes, la pintura como pintura, el claroscuro, los complementarios, la ambigüedad figura fondo- todo eso son cosas que nos pueden servir. En cada circunstancia se podrá tratar de una referencia a lo útil, de una descripción de lo útil, o de una verdadera inserción de lo útil".

viceversa, rápidamente, seguramente porque lo accesible y lo inaccesible intercambian lugares muy deprisa"⁵³. De nuevo por tanto, este buscar entre; en la relación, en el desplazamiento en el interactuar.



113- R.Artschwager, *Janus II*, 1982. Acrílico sobre celotex con espejo y formica, 132.7 x 85.1 x 48.3 cm. Colección de Jeffrey y Marsha Miro.

La Formica, un material moderno, cuya apariencia representa la superficie de diversos tipos de madera, permite a Artschwager sustituir la pintura por una representación externa, realizada por medios mecánicos, y que se superpone

⁵³ .R.Artschwager y Catherine Kord, *Richard Artschwager*, catálogo de la exposición del Museum of Contemporary Art, Chicago, 1973.

físicamente en el mueble, haciendo más difícil aún la distinción entre útil y arte. Para compensar esta dificultad, Artschwager mantiene la apariencia de muebles, pero convierte sus obras en elementos cada vez más inútiles, manipulando su propio funcionamiento interno, aunque manteniendo su apariencia⁵⁴.

Su *Table and Chair* de 1964 (figura 109) ha eliminado parte de los espacios habitables de un mueble, sus huecos inferiores han sido cegados, de tal forma que se impide introducir las piernas; pero sin embargo se sigue permitiendo una cierta actividad como tales muebles, uno podría sentarse en esa silla y comer en esa mesa, aunque incómodamente. Lo que se ha cegado -en el sentido físico y en el metafórico- es la parte inferior e interior de la obra- y de la actividad corporal en relación a ella- pero se mantienen intactas la exterior y la superior, a las que se accede visualmente como si fueran una silla y una mesa ⁵⁵.

⁵⁴ A propósito de la inutilidad o utilidad de las obras de Artschwager, Arthur C. Danton ha creído encontrar en ellas una cierta correspondencia con las reflexiones de Heidegger acerca de la distinción entre *objeto* y *útil*, y el concepto de aquél como algo “imposible de emplear (dado que) no responde al empleo preciso para el que ha estado destinado”. “En este estado, el objeto, añade Heidegger, *sorprende*. Y es así porque se cruza en el camino (...) Eso no-utilizable desordena y reclama obstinadamente nuestra preocupación, dejando de lado todo lo demás”; *Dasein et Design*, op.cit., p.56.

Artschwager, por su parte, entiende que “lo útil es un ingrediente o un medio del que se puede-o no- servir en el arte, como tales tipos de pigmentos o de imágenes, la pintura como pintura, el claroscuro, los complementarios, la ambigüedad figura fondo- todo eso son simplemente cosas que nos pueden servir. En cada circunstancia se podrá tratar de una referencia a lo útil, de una descripción de lo útil, o de una verdadera inserción de lo útil”: diálogo con Brooke Alexander, *ibidem*, p.62.

⁵⁵ El diferente tratamiento dado por el artista a cabeza y cuerpo en la representación, tiene su ejemplo más claro en el autorretrato realizado por Richard Artschwager en 1981,

Este hermetismo interior, derivado de la atención exclusiva a la superficie aparente del objeto, se encuentra analizado y expresado claramente en varias de las obras realizadas entre 1963 y 1964, en especial en *Chair* (Silla, figura 110), y *Description of Table* (Descripción de una mesa, figura 111). En ambas, un material blando y moldeable como el tejido- de la tapicería o del mantel- ha sido sustituido por la rigidez y la frialdad pulimentada de la formica. Y el espacio interior ha sido cegado, bloqueado por la representación negra de su oscuridad. Así, el objeto mesa, o silla, ha asumido una parte del espacio en el que se ubica como suyo, y lo ha cerrado, mostrando una imagen exterior, incompleta pero suficientemente convincente.

Esta escisión entre una y otra parte del objeto, por un lado, y entre lo habitable y lo visible, o la autenticidad y la inutilidad por otro, permite a Artschwager situar su pensamiento **entre** la simulación de la función y la ilusión de la percepción. El arte ocupa este terreno híbrido; en la medida en que la obra se recorre visualmente o se relaciona con aquéllas características que recordamos de las mesas o sillas cotidianas, el sentido de la representación va apareciendo como una malla que se crea o se diluye, en la medida que la mirada y la memoria se entrecruzan.

titulado Janus II, (ver figura 113). En él, la cabeza aparece separada del resto del cuerpo, y compuesta por media representación y su reflejo, al igual que el torso y el brazo, pero no así la parte inferior del cuerpo, fijada a una silla, y que en su reflejo se multiplica y se abre, mostrándonos dos cuerpos con cuatro piernas. La relación de éste autorretrato con la figura del andrógino, realizada por Aristófanes, en el *Banquete* de Platón, ha sido tratada por el autor, en el artículo *Creadores de grietas, constructores de contextos*.



114- Richard Artschwager: *Triptych IV, (Fucking Painting)*, 1967-68. Acrílico y celotex sobre tres paneles de Formica sobre madera y marcos de aluminio, cerrado; 151.1 x 121.9 x 7.6 cm. , abierto; 151.1 x 245.1 x 3.8 cm. Francfort, colección particular.

4.4.4: El cambio del orden de la representación.

Pero la obra de 1964, posee además una diferencia fundamental en relación con la anterior; así como la *Mesa* y *Silla* de 1963 podrían ser entendidas como objetos encontrados y modificados posteriormente- dada su apariencia normalizada y vulgar- en este caso el diseño de ambas las caracteriza como piezas únicas, y por tanto auténticas y exclusivas, sin perder, por otro lado, su característica general de silla o de

mesa, es decir, de muebles realizados para sentarse, apoyarse o comer.

Esta exclusividad atrae hacia la obra aquélla característica de la silla de Carlos V a la que hacía referencia el artista (ver nota 50, p. 346); es decir, permite contextualizar la obra en el entorno de los objetos especiales- no solamente por su belleza, lo que les convertiría en diseños, sino por su singularidad, por su especificidad- destinados, no sólo a ser utilizados según su función, sino también a verse, sin necesidad de ser trasladados al lugar del arte, al museo. Por otro lado, el material utilizado- principalmente la Formica- relaciona las obras con los muebles funcionales diseñados y realizados, especialmente en una época- alrededores de los 60- con lo que les dota de una determinada historia, de una cierta memoria, a través del material, diferente a aquélla que se puede esperar de un objeto singular y valioso. Así que Artschwager, mediante la manipulación de la apariencia de sus obras, sitúa éstas **entre** el contexto de lo cotidiano y el contexto del arte.

En este sentido, la Formica cumple una función añadida en relación al uso de la obra y a su tactilidad. Mientras que la apariencia natural de los materiales o la gestualidad de las superficies pintadas, transmiten al espectador una calidad que puede tornarse en deseo, en respuesta táctil, la frialdad y artificialidad de la Formica, un material utilitario, indesgastable e insensible, impone un distanciamiento, un extrañamiento que devuelve la obra al terreno de lo visible, apartándola de lo utilizable. Artschwager llega a llamar a sus obras "esculturas para los

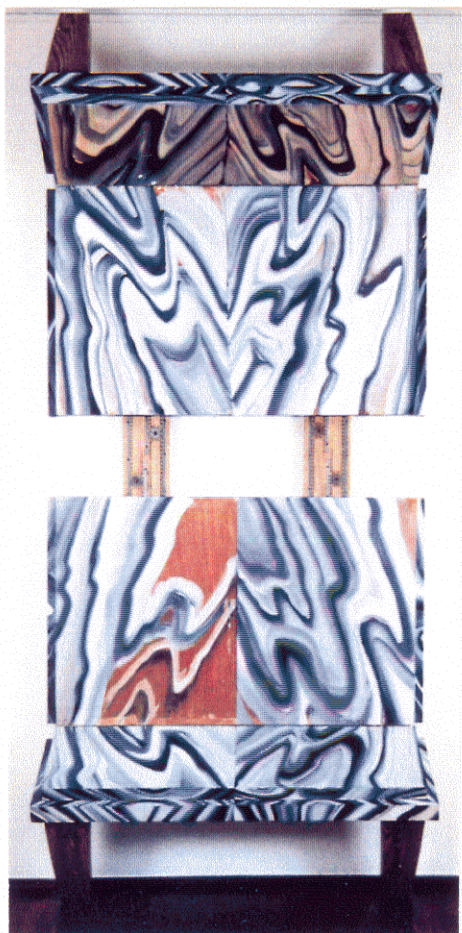
ojos", es decir, objetos destinados a la mirada y no al tacto; lo que podríamos entender como *imágenes que ocupan tres dimensiones*.



115- R. Artschwager, *Diptych III*, 1967. Formica sobre madera 172.7 x 213.4 x 11.4 cm. Colección particular.

La primera referencia explícita a esta cualidad de la Formica, está en su serie de dípticos y trípticos -cuyos ejemplos más claros pueden ser *Triptych II* (Tríptico II, de 1964, ver fig. 112), y *Diptych III* (Díptico III de 1967, fig. 115)- en las que juega directamente con las características del material, a las que hemos hecho referencia más arriba, en relación a la práctica pictórica articulada en diversos planos, cuya relación con el nacimiento de la naturaleza muerta, ha sido tratado en el capítulo 1 de esta tesis. Lo que se traduce posteriormente en propuestas como el *Triptych IV* (Tríptico IV, 1967-68, fig. 114), en el que la Formica se muestra como contrapropuesta de la representación interior,

y en consecuencia se apropia de un sentido ligado a la historia de la pintura y en concreto a la naturaleza muerta.

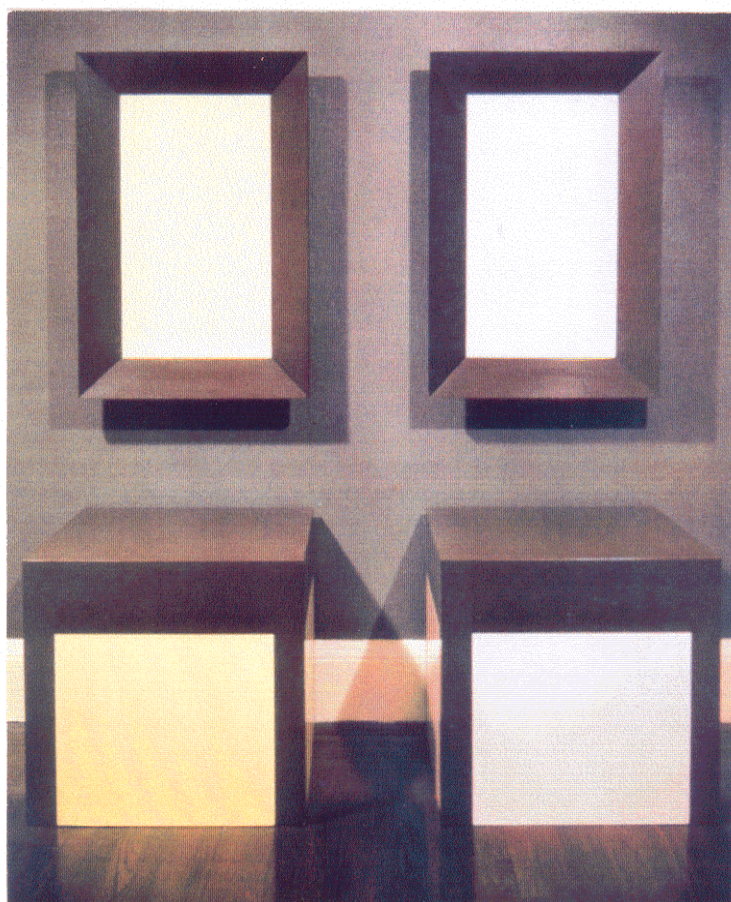


116- IZDA: R.Artschwager, *Flayed Tables*, 1984-85. Acrílico sobre madera, 312.4 x 133.4 x 45.7 cm. Colección de Suzanne y Howard Feldman.

117- DCHA: *Splatter Chair II*, 1992. Formica y madera, 149 x 108 y 151 x 66 cm.

Posteriormente, esta idea de imagen tridimensional pero no escultórica, se traduce en algunas de sus obras para colgar en la pared, casi literalmente; son aquéllas realizadas con apariencia de muebles que hubiesen sido desarticulados y aplastados contra el muro, como en el caso de *Flayed Tables* (Mesas descoyuntadas, 1984-85, figura 116), o *Splatter Chair II* (Silla estampada, 1992, figura 117). La propuesta de realizar imágenes tridimensionales, y no esculturas táctiles,

está presente como elemento vertebrador de toda la obra de Artschwager. Y para ello, invierte el tratamiento tradicional dado por el arte a los objetos tridimensionales- llamados esculturas- y a los bidimensionales o cuadros.



118- R.Artschwager, *Mirror/Mirror-Table/Table*, 1964. Formica sobre madera en cuatro piezas. The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, Col. Barri Lowen.

Desde un punto de vista formal, *Description of Table* (Descripción de una mesa, 1964, figura 111), no es sino el montaje de cinco representaciones bidimensionales- las cuatro laterales y la superior- de una mesa preparada para un almuerzo. Son cinco cuadros colocados de determinada manera, aquélla que parece como más lógica en función de la posición de sus referentes en el modelo. Esta misma lectura podría

aplicarse a cada una de las obras citadas hasta el momento, siempre que tengan su referente en objetos tridimensionales de uso común ⁵⁶.

Sin embargo, cuando se trata de pinturas, la estrategia de Artschwager es precisamente la contraria. Como se puede observar en *Mirror/Mirror- Table/Table* (Espejo/ Espejo- Mesa/ Mesa, 1964, figura 118), a la transformación en imagen plana de la tridimensionalidad de las mesas, corresponde una pronunciación del espesor, una exageración de su tridimensionalidad en la representación de los espejos. Para ello, por un lado los separa de la pared, y por otro engrandece el espesor del marco aumentando su relieve y produciendo, mediante la perspectiva forzada de sus ingletes, la sensación visual de una profundidad aún mayor. La representación plana del espejo queda así **detrás**, es desplazada por el marco, que se muestra de esta forma como un elemento fundamental para entender las obras bidimensionales de Artschwager. Pero además, si tenemos en cuenta la relación- en cuanto al material y al color- que el artista ha querido subrayar entre estos espejos, y la representación de los huecos de las mesas que se encuentran bajo ellos- el sentido de ese *detrás*, se complementa con el de *debajo*; el del *espejo-cuadro*, con el de *hueco-escultura*. La mesa abraza el espacio

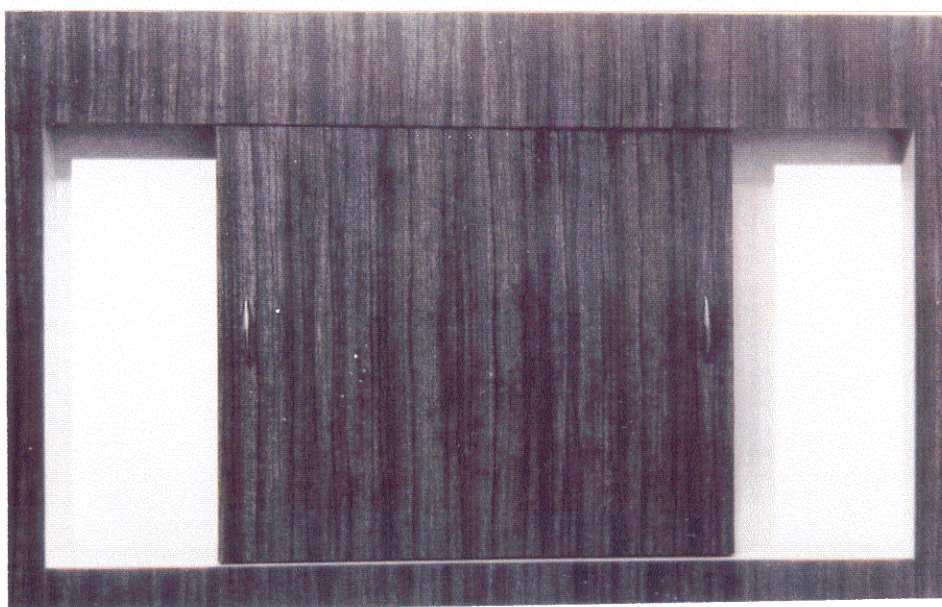
⁵⁶ .En referencia a una obra muy similar, *Table with Pink Tablecloth* (Mesa con mantel rosa, 1964, figura 120), Artschwager declaró que “no es una obra escultórica. Es más como un cuadro proyectado en tres dimensiones. La mesa es una imagen de la madera. El mantel es una imagen del mantel. Se trata de una imagen múltiple (...) es una pintura, una naturaleza muerta (*still life* en el original), una naturaleza muerta tridimensional”: Tomado de la entrevista de Jan McDevitt; *The Object: Still Life. Interviews with the new object makers. Richard Artschwager and Claes Oldenburg, on craftsmanship, art, and function.* Craft Horizons, sep-oct. 1965, p.30.

interior de la misma manera que el marco su superficie bidimensional. Entre uno y otro, existe una relación formal, que referida a su condición artística- cuadro y escultura- es toda una reflexión acerca de la complementaridad de sus formas de representar y la posibilidad de su intercambio. Relación que también se da entre el *Tirador* entendido como obra de arte antes analizado, el *Espejo* como espacio retenido por el marco tridimensional, y el nuevo *Handle* de 1965 vinculado esta vez al pedestal (figuras 102 a 104). *Mirror/mirror..* nos muestra una nueva paradoja del arte; la representación bidimensional se construye con intención de volumen, mientras el objeto es tomado como imagen. Artschwager nos propone de nuevo sus imágenes tridimensionales en el intersticio, en el límite, en el cruce de ambas propuestas; entre la pintura y la escultura⁵⁷ y a la vez en el espacio del espectador- no sólo en el que recorre el espectador, sino en el del mueble; mesa, silla, cuadro, que, de alguna manera, puede ser usado por éste.

En su *Sliding Door* (Puerta corredera, 1964, figura 119), ya se plantea esta invitación a su utilización, a la integración del espectador en el funcionamiento de la obra, en la construcción de su pensamiento, en su celebración, mediante la propuesta del título- corredera incluye una sugerencia a ser utilizada- y las dos asas metálicas dispuestas a cada lado

⁵⁷ En su entrevista con Arthur Danto, Artschwager plantea que “(escultura y pictorialidad) deben estar presentes y tomados en cuenta ambos. El tocar, que será el equivalente escultural de la pintura visible como pintura. Como en Velázquez”: Op.cit.,p.74. Y en su conversación con R. Olivares, define sus obras como “una especie de *naturalezas muertas* diferentes, que ocupan el espacio, tridimensionales. Inclinado hacia la imagen (...) lo que yo hago son unos objetos que están en el espacio, en el sentido más corriente de la palabra”: Op. cit., p.138.

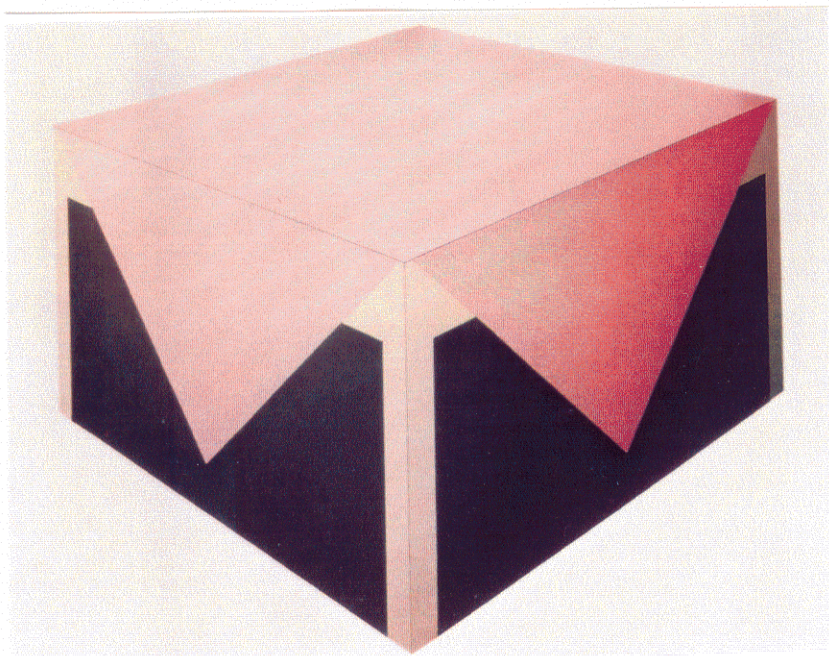
de la hoja de madera recubierta. La obra es un juego de espacios, una alegoría de la pintura, entendida como construcción de relaciones espaciales y autorreflexiones tautológicas. Como en las obras antes citadas, el marco no solamente limita, sino que sustenta y da sentido a la obra, de la misma manera que el espacio representado bajo la mesa solamente es posible en la medida en que sea definido por las patas y el tablero.



119- R.Artschwager; *Sliding Door*, 1964. Formica sobre madera con asas metálicas 105.7 x 168 x 15.6 cm. Colección particular.

La mesa o la peana sobre la que descansaba la escultura, y el marco que limitaba la pintura, ocultaban el mismo espacio de intermediación entre el espacio del arte y el del espectador; ese es precisamente el motivo de la representación de Artschwager, ese espacio constituido por el

hacer y deshacer de las miradas, los significados y los recorridos⁵⁸.



120- R.Artschwager, *Table with Pink Tablecloth*, 1964. Formica sobre madera, 64.8 x 111.8 x 111.8 cm. Colección Saatchi, Londres.

La inmovilidad temporal a la que hacía referencia la pintura de objetos llamada *still-life*, se aplica aquí por tanto, mediante dos estrategias confluyentes; una de ellas referida al tratamiento de las imágenes bidimensionales superpuestas y organizadas en diversos planos, y la otra a la alteración de los diversos espacios de la obra, el llamado orden de la representación. La obra de Artschwager se propone pensar a través de los objetos de uso común, las *propiedades de las imágenes* y los *procesos representativos*, exactamente lo mismo que pretendían los herederos de los artistas del XVII, con sus representaciones de objetos, aunque, naturalmente, el

⁵⁸ .En este sentido puede verse el trabajo del autor; *El espacio escindido*, op. cit., p.41.

sentido de ambos se ha modificado, y las formas, la apariencia que adquieren sus obras, difiere.

Por tanto, cuando Richard Artschwager afirma que sus trabajos deben entenderse como *naturalezas muertas*, nos está indicando una vía de relación con el sentido profundo de aquélla práctica artística, en el arte de hoy: "La *naturaleza muerta* es un mecanismo, tiene toda una historia detrás y continúa siendo valiosa como pintura en sí misma porque consigue ser un revulsivo, consigue sacar a la gente de donde están (sacar a la mente del cuerpo, en cierta forma) y ponerles en contacto mediante la pintura que es completamente *trompe-l'oeil*, pintura en la que el tema quizás sólo tenga unos pocos centímetros (...) de modo que tienes lo posible y lo imposible junto, y esto ilustra el tránsito desde uno mismo/presente a uno mismo/ausente"⁵⁹

4.4.5: Apariencias engañosas.

La relación entre *naturaleza muerta* y *trompe-l'oeil*, es remarcada aquí como una característica específica del tipo de still-life que se está realizando, y del que se reclama heredero. Cuando Artschwager habla de *trompe-l'oeil*, se está refiriendo aparentemente ("sólo unos pocos centímetros"), a la relación existente entre la capa de pintura o la plancha de formica, que pueden simular, por ejemplo, una veta de madera, y el soporte en el que se apoyan, que es a su vez el referente de la representación- la madera. Una relación que no es de

⁵⁹ .Entrevista en la revista LÁPIZ; op.cit., p.138.

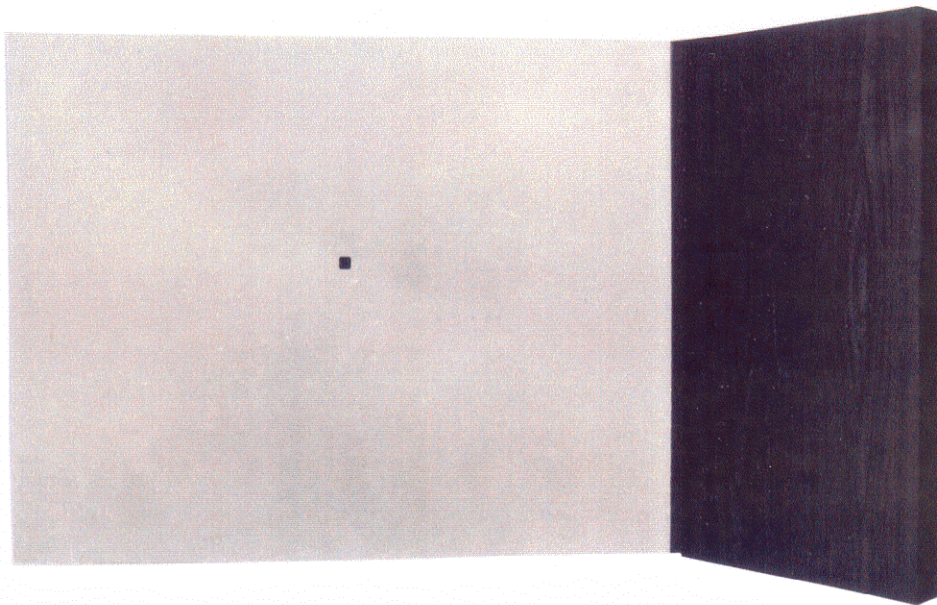
identidad, como se ha dicho, dado que la imagen de las vetas pintadas o las planchas de formica, no reproducen estrictamente la superficie a la que se refieren, sino que modifican sus huellas o alteran su escala.

Parece obvio que entre esta imagen y la de su referente existe una relación icónica (un signo que representa su objeto por su *cualidad*). Pero, lo propio del efecto trompe-l'oeil es, además, hacerse pasar por aquello que representa, engañar al espectador. Sin embargo, estos veteados pintados groseramente o aquéllas evidentes planchas de formica, difícilmente podrían engañar a la mirada tan siquiera por un momento. Así que parece lógico pensar que su propuesta va más allá de esa capa de "unos pocos centímetros".

Efectivamente, cuando confrontamos con una obra de Artschwager, lo que verdaderamente nos desconcierta es su condición de objeto artístico o funcional, lo que se nos muestra como engaño es el intento de hacernos pensar que aquello que vemos es un mueble y aquello otro un espejo, o si se quiere y en función del contexto en que se presentan, una escultura y un cuadro.

Si nuestro acercamiento a la obra proviene del aspecto en el que ésta se nos presenta y de su título, entenderemos que estamos ante la representación de un mueble o un objeto útil y cotidiano, pero, en la medida en que nuestra mirada y nuestro recuerdo recorran su superficie, pasaremos a entenderlas como objetos extraños e inútiles. Si, por el contrario, nos acercamos a ellos como objetos de arte, siguiendo las pautas con las que el propio autor ha marcado

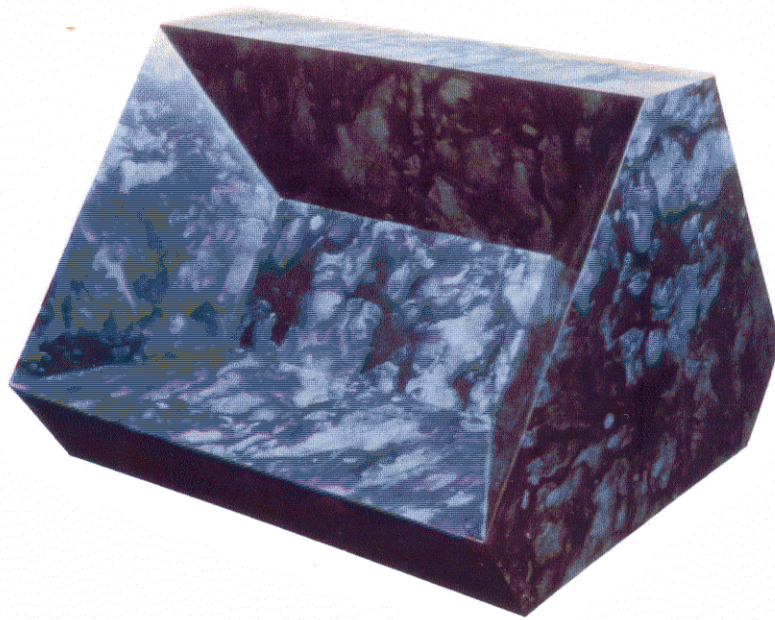
las obras, comprobaremos que estos planos decorados con formica o pintura sobre celotex, deben ser entendidos como puertas (*Open Door*, figura 121), o como cavidades (*Two Indentations*, figura 122), en las que se generan palabras (*Logus*, figura 123), o tejidos (*Weave Drape*, figura 124), es decir como cosas cotidianas y en referencia a ellas.



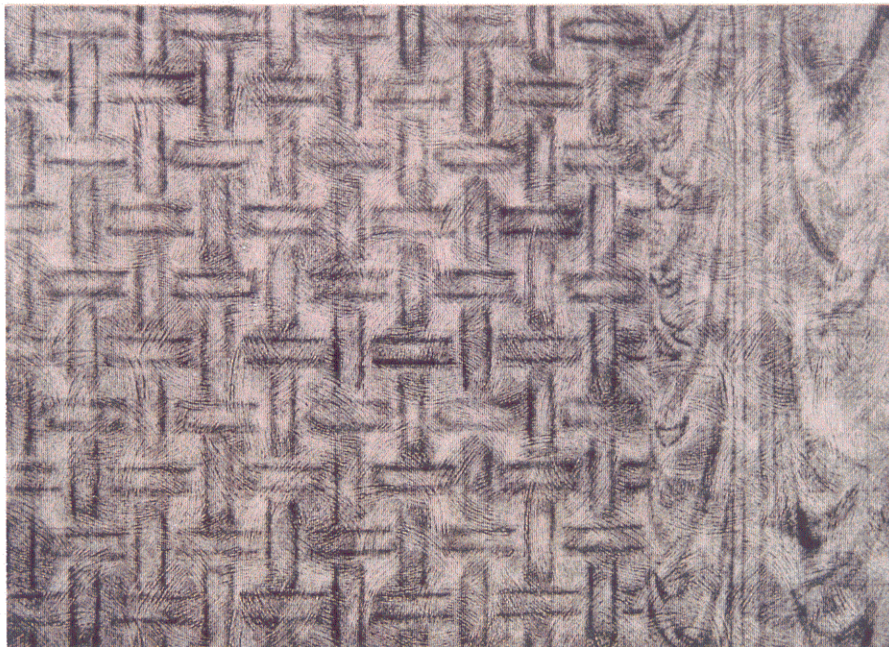
121- R.Artschwager; *Open Door*, 1967. Formica sobre madera en dos paneles, 150.5 x 149.9 x 10.2 cm. y 150.5 x 60.3 x 10.2 cm Colección particular.



122-R.Artschwager; *Two Indentations*, 1967. Formica sobre madera, 121.9 x 143.8 x 33 cm. Colección de Naomi Spector y Stephen Antonakos.



123- R.Artschwager; *Logus*, 1967. Formica sobre madera, 88.9 x 115.6 x 121.9 cm. Museum Ludwig, Colonia.



124- R.Artschwager; *Weave-DrapeK*, 1971. Acrílico sobre celotex, 101 x 134.6 cm. colección de Richard Plehn.

Es decir, Artschwager trata las estructuras de superficies pintadas, como si fuesen muebles o utensilios de uso tradicional, y éstos como obras de arte. Y maneja esta confusión, este deambular entre uno y otro, porque de lo que

se trata es de acercarse a las obras, desde ambos puntos de vista, desde el *espacio social* y desde el *espacio físico*⁶⁰. Bajo la apariencia de mesa, nos muestra la imagen de una mesa, y bajo la de una imagen de mesa, una verdadera mesa. El engaño funciona así en ambos sentidos, porque "podemos hacer cosas que funcionan de dos maneras. Se puede hacer un cuadro que aparece como pintura (paint). O en otro caso, que aparece como lo que la pintura representa. Es lo que describen todas las pinturas que han existido siempre"⁶¹.

En las superficies de celotex perfectamente enmarcadas con molduras de aluminio, el efecto trompe-l'oeil no hay que buscarlo en su referencia a un supuesto modelo exterior, al que se pretendiera imitar- sus imágenes están realizadas en blanco y negro, y en muchos casos corresponden a una representación indéxica, a la que nadie confundiría con su objeto- sino en referencia al *objeto-de-arte-llamado-cuadro*. Es decir, se nos intenta engañar, haciendo pasar estas obras como cuadros, cuando realmente son otra cosa; objetos ficticios con apariencia formal de cuadros. Cumplen con aquéllas constantes que socialmente han sido asociadas a las pinturas enmarcadas, pero en ese papel carecen de todo sentido, se reducen a estampas monocromas. Sólo pueden ser entendidos en su complejidad artística en la medida en que las comprendamos (en el sentido de contemplarlas y de penetrar en ellas) en su relación espacial y su lectura secuencial.

⁶⁰ La distinción entre *espacio social* y *espacio físico*, es utilizada por R. Artschwager en Parquet, nº23, 1990.

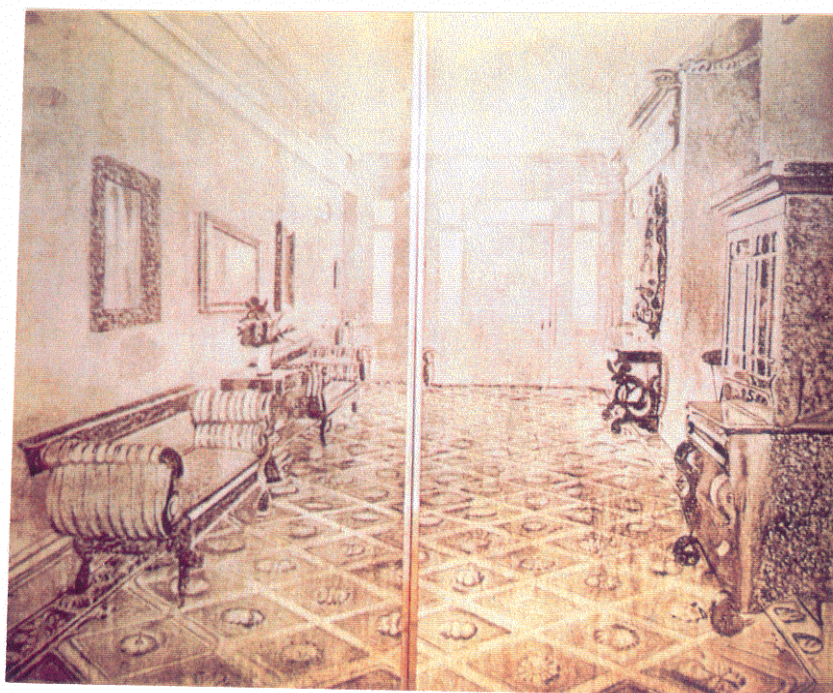
⁶¹ Conversación con Arthur Danto; op.cit., p.74.

Este engaño sirve a las *naturalezas muertas* de Richard Artschwager, al situar la obra entre la realidad-táctil, experimental, de los objetos y los límites espaciales del lugar- y la apariencia, la ficción bidimensional; en las influencias mutuas entre la mirada y el espacio. Una relación que se repite en el interior de sus imágenes sobre celotex, en una especie de eco de esta afectación de la mirada en el espacio, en especial aquéllas imágenes fragmentadas, compuestas de distintas instantáneas o vistas (a las que en ocasiones las denomina trípticos o dípticos, y en las que la aplicación de este criterio es especialmente didáctico).

Las estampas sobre celotex, están realizadas en general a partir de fotografías anónimas encontradas en la calle, en cubos de basura, o de reportajes periodísticos e imágenes publicitarias o industriales. Artschwager realiza una labor de recolección; las recoge sin ningún criterio previo de selección, simplemente porque se las ha encontrado, las ordena según criterios formales y las *transfiere* al celotex, de forma que construye una especie de *memoria* o *archivo* de imágenes esterotipadas y banales. El referente de tal o cual fotografía es poco significativo, lo fundamental es su capacidad para producir una retícula de significados, al margen de sus lecturas anteriores. Aquéllo que les hace aparecer como conjunto, es por tanto su coherencia estructural y gestáltica, sus cualidades formales.

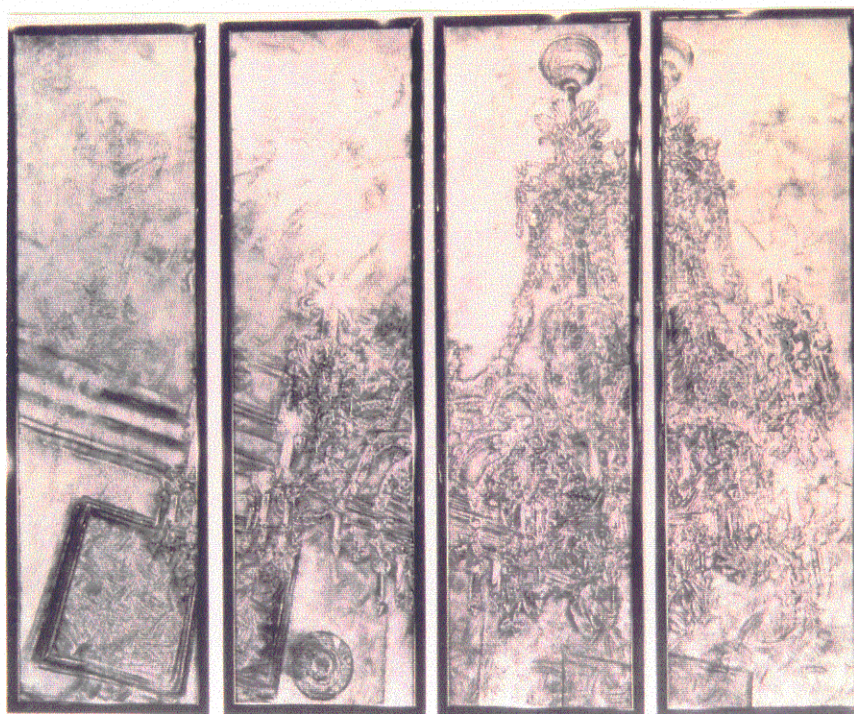
El artista muestra imágenes disociadas, fraccionadas y repetidas desde diversos puntos de vista que el espectador deberá conectar y sintetizar en un proceso visual de identificación, reconocimiento y conexión de datos procedentes

de las diferentes miradas, confrontando unas y otras. Es el caso de la serie de interiores residenciales iniciada en 1970 y titulada *Polish Rider* (Jinete polaco)⁶². En su cuarta versión (1971- fig. 125), puede verse la diferente visión de la estancia desde los dos puntos de vista tomados como referencia, y la repetición de una franja central en ambas imágenes, en la que se constata esa diferencia. Este mismo criterio de fragmentación y serialidad de la mirada, será llevado hasta la evidencia en cuanto a la diversidad de puntos de vista en *Chandelier II* (Candelabro II, 1976:fig. 126) y en cuanto al número de instantáneas en *Garden* (Jardín, 1973: fig. 127).



125- R.Artschwager: *Polish Rider IV*, 1971. Acrílico sobre celotex con marcos metálicos, en dos paneles, 193 x 233.7 cm. Museum für Gegenwartskunst, Basil.

⁶² Este título hace referencia al retrato ecuestre al contraluz pintado por Rembrandt. Artschwager introduce aquí a través del título y de la propia imagen, un tercer factor de conformación del espacio- la luz- que en este caso proviene siempre del exterior de las estancias dibujadas y se proyecta en cada uno de sus puntos de vista de forma diversa, haciendo más compleja aún la construcción espacial.



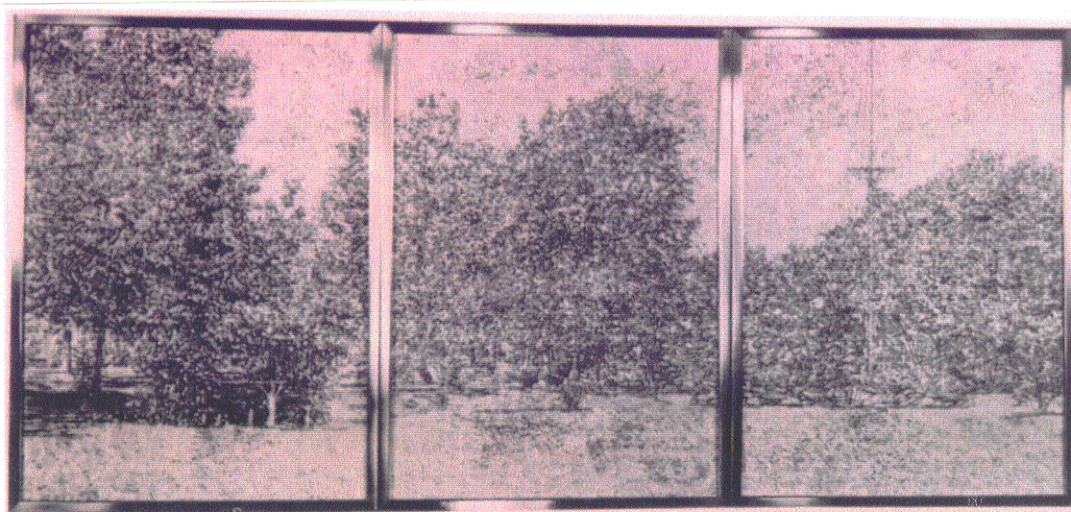
126- R.Artschwager; *Chandelier*, 1976. Acrílico sobre celotex, con marcos metálicos, en cuatro paneles, 242.6 x 70.5 cada uno. Colección de Balene C. McCormick.

4.4.6: Espacios de percepción.

Esta pluralidad de miradas para la construcción de la imagen de una araña, e incluso la elección del objeto de referencia, concuerdan perfectamente con la idea artschwageriana de la obra de arte como confluencia, como tejido, como enredo que se construye con la mirada y la experimentación, en la misma medida en que se disuelve, se deshace, como ya ha sido apuntado anteriormente.

La serie *Destruction* (Destrucción, 1972, figura 128), ejemplifica este hacer y deshacer propio del funcionamiento de las palabras y los tejidos artschwagerianos; la mirada a sus doce estampas de celotex, puede construir y

destruir a la vez la imagen de una elegante colmena urbana, reproducida según los esquemas fotográficos del reportaje periodístico; o perderse entre los remolinos artificiales de la fibra, en busca del tejido casual del celotex manchado con pigmento.

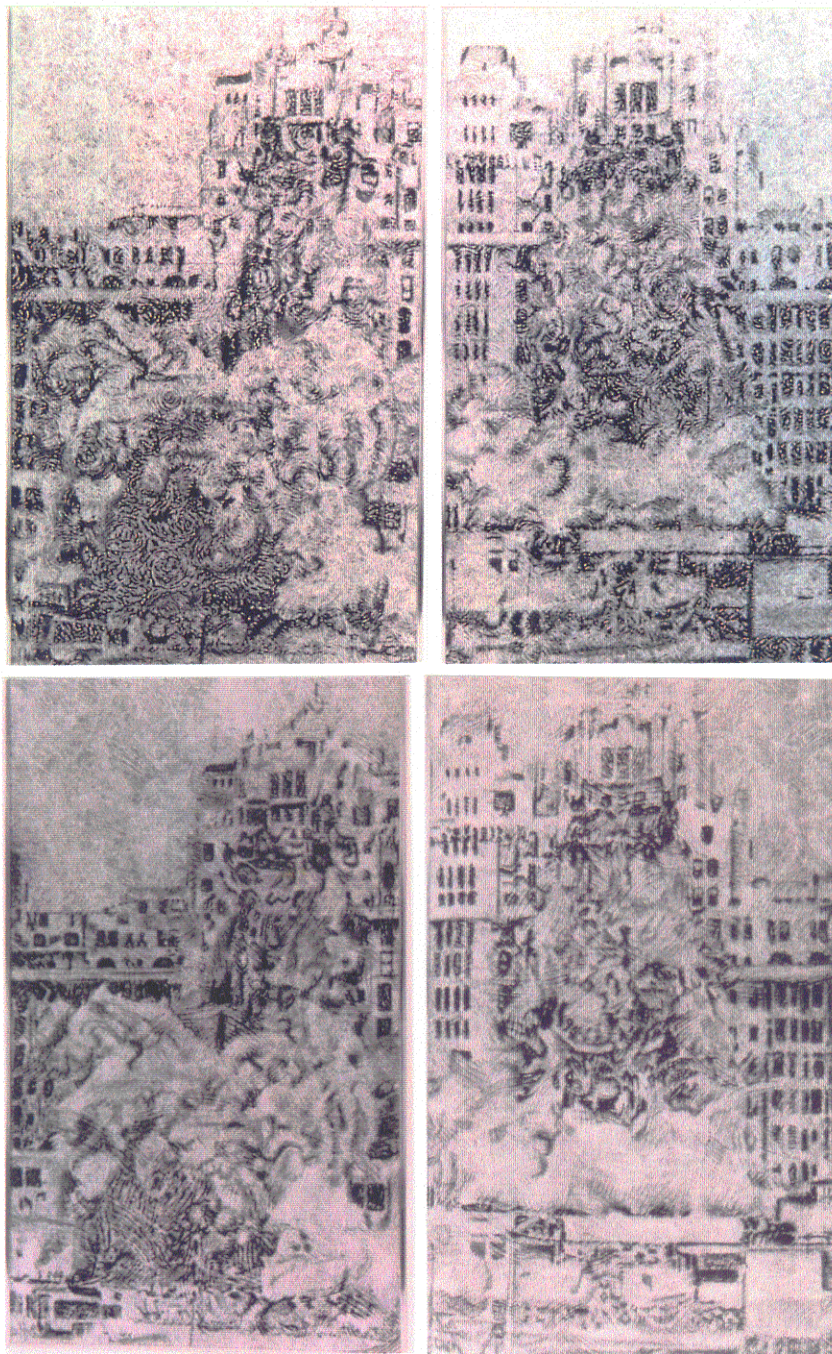


127- R.Artschwager, *Garden*, 1974. Acrílico sobre celotex con marcos metálicos en tres paneles, 184.5 x 134.6 cm. cada uno. The Museum of Modern Art, N.York.

Cada una de las imágenes, nos muestra diferentes escenas de lo que parece ser la demolición de un edificio. El conjunto de ellas constituye el escenario en el que el espectador se incluye para participar y construir el significado de la obra. La clasificación⁶³ de las imágenes del proceso de derrumbe controlado de un edificio, tanto en el sentido de registro pormenorizado del proceso, como del examen

⁶³ .Clasificación, en todos los sentidos, dado que el proceso de trabajo que desemboca en este tipo de obras, parte de la selección de fotografías encontradas en diversos lugares, en general en la basura- “una idea romántica arraigada en un voyeurismo solitario”, dice Artschwager- un trabajo a partir de algo abandonado, desechado ,y no en elaboraciones del propio artista. (La cita corresponde a la entrevista de Coosje van Bruggen, en *Artforum* n° 22, sep. 1983).

de sus distintas fases, no lleva a conclusión alguna, sino que, al remitirnos una y otra vez a las mismas imágenes que lo generan, se mantiene en suspenso.



128- R.Artschwager; *Destruction V*, y *Destruction VI*, 1972. Acrílico sobre celotex, con marcos metálicos en dos paneles, 101.6 x 116.8 cm. ambos. Colección de Eli y Edythe L. Broad.

También aquí, por tanto, es aplicable la idea de Artschwager de invitar al espectador a que se incluya en el contexto propuesto por el artista y elabore el espacio en base a las imágenes parciales que se le facilitan. Una invitación que adquiere carácter imperativo en palabras del propio artista, cuando afirma que "la noción de espacio es una bella y buena abstracción mientras no tengamos una experiencia directa, y esta requiere trabajar. Es necesario tenerla y ensamblarla, no cesar de estar al acecho, atento a cualquier cuestión para poder traducir cualquier cosa de esta experiencia"⁶⁴. Un espacio que en el caso de las imágenes bidimensionales que nos ocupan, está fuera de ellas, habitado por el espectador, que entra así a formar parte de él, y a quien se convoca, como se ve, para que participe en su activación.

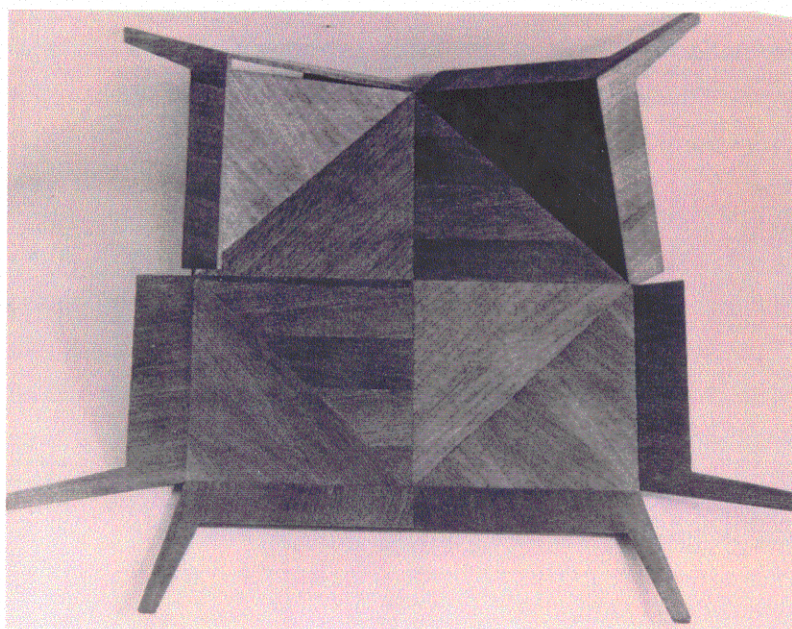
En 1983, Artschwager presentó en la Bienal de Whitney en Nueva York, una obra atípica titulada *Elevator* (Ascensor); un hueco amplio realizado entre varios muros y no perceptible desde el exterior, iluminado por una luz tenue, al que se accede desde un pasillo, y en el que el espectador dispone de dos botones, uno para subir y otro para bajar. Naturalmente el hueco/ascensor es inamovible, pero al presionar uno u otro botón se emite un sonido similar al producido por un verdadero ascensor en movimiento.

Las personas se sitúan en el pequeño espacio en el que se escucha un sonido reconocible, para experimentar su propia presencia, para observarse mutuamente en el corto

⁶⁴ Bernard Blisténe; entrevista con R.Artschwager, op.cit.,p.113.



período de tiempo que, a semejanza de su referente, indica el intervalo entre una y otra parada. Los espectadores, mediante su ubicación, sus movimientos e interferencias, sus miradas, sus recorridos de entrada y salida, sus expectativas y sensaciones, son los que conforman la obra, en una muestra evidente del valor que Artschwager da a la interrelación entre experimentación y obra de arte⁶⁵.



129- R.Artschwager; *Untitled (Table)*, 1962. Madera, 91.4 x 91.4 x 30.5 cm. Colección de Mr. y Mrs. Robert Hermelin.

La propuesta de sustitución de imagen por luz y apelación a la memoria, implícita en *Ascensor*, se contrapone a la de las diversas mesas descompuestas realizadas por Artschwager a partir de 1962. La base formal de estas

⁶⁵ .Tomando el ejemplo de una silla, Artschwager planteará esta interrelación en los siguientes términos; "La experiencia propiamente física que usted va a tener de esto, en cierta forma va a determinar su importancia. Las formas antes de ser utilizadas son frágiles. Son reconstruidas en función de la experiencia directa de cada uno, todas son la memoria de la experiencia que tenemos"; *ibidem* p. 113.

propuestas consiste en el desmembramiento de los diferentes planos de una mesa, y su recomposición en el espacio y la pared en forma de imágenes acopladas (ver figs. 116, 117 y 129), siguiendo la lógica del objeto de referencia. Esta especie de visión compartida de las caras vistas de un objeto- que podría emparentarse con la mirada simultánea del cubismo- se nos muestra apoyada en lugares en los que ni el uso cotidiano, ni el arte, habían destinado la ubicación de una mesa o su representación (p) anteriormente; las intersecciones de paredes, techos y suelos.

Dado que Artschwager mantiene parcialmente las características volumétricas de la mesa de referencia, allanando el resto, la obra muestra una nueva tridimensionalidad- que no pertenece ni a lo cotidiano ni a lo artístico- y que obliga al espectador a reelaborar la imagen que la memoria guarda tanto del uso del objeto/mesa, como del objeto/arte. Las imágenes conocidas, la memoria del objeto de referencia, el espacio "natural" en el que la obra se ubica, el desmembramiento de las diversas partes del objeto y su recomposición, constituyen un nuevo contexto en el que el espectador podrá *celebrar* la obra de arte.

4.4.7: **Marcas y signos.**

En los ejemplos arriba descritos, Artschwager pone en práctica aquellas propuestas y enunciados de Duchamp/Sr.Mutt a propósito de la contextualización artística de cualquier cosa mediante la proposición, denominación y desplazamiento de ésta- Un espacio y dos botones o una mesa

aplastada pueden ser experimentados como arte, en la medida en que se nos presenten como tal en un lugar adecuado.

Si en ambos casos el artista mantiene la denominación del referente- mesa, ascensor- eliminando uno de los tres factores, en el primero se prescinde también de la presencia del referente (el objeto/ascensor no forma parte de la obra, solo se enuncia) y por tanto de su desplazamiento. Pero en ambos ejemplos se trata de objetos o ambientes realizados por el artista, y por tanto el referente ha sido manipulado por él. Alrededor de 1964, Artschwager se plantea la posibilidad de alterar objetos y entornos, mediante una mínima proposición exterior.

Llevando la idea hasta sus últimas consecuencias, se trataría de encontrar uno o varios elementos, capaces de generar un contexto artístico allí donde se ubicaran. De alguna manera de encontrar una forma de *marcar* aquello que pretendemos sea "leído" como arte. Artschwager descubrió esta marca a partir de los pequeños grafismos de sus dibujos (figura 131), que a su vez se relacionaban con sus obras más sintéticas (ver figura 130) a los que fue concretando formalmente hasta llegar a lo que llamó *blp*⁶⁶. Estas

⁶⁶ .Su nombre, en realidad, sería *blip* ó *electrón*, es decir , aquella partícula de los átomos, que, además de ser la más ligera, contiene la más pequeña carga de electricidad negativa. El artista comenta que eliminó la vocal para que la pronunciación de la palabra resultara más tajante. Ver a este respecto; *Artforum* nº 22, Coosje van Bruggen; *Richard Artschwager*, sept. 1983, p.51.

Jean-Christophe Amman, comenta en *Remarques sur quelques oeuvres de Richard Artschwager*, catálogo de la exposición del artista en la Kunsthalle Basel, el Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven y el capcMusée de Bordeaux (1985-86), que "*Blps* es un término militar del que Artschwager ha tenido conocimiento en Alemania, en el Servicio de

elementales figuras monocromas, con apariencia de pastillas o tabletas, signos de puntuación o anotaciones musicales⁶⁷ pueden reproducirse sobre una imagen o una superficie plana, imprimirse sobre cualquier soporte, marcarse en la pared o construirse tridimensionalmente (ver figs. 131 a 136).

A propósito de uno de sus blps con apariencia de punto de exclamación, Richard Artschwager señalaba como sus características más importantes las siguientes; "mide alrededor de 90 cm. de alto, y ha sido concebido para influir

Información al final de la ofensiva Rundstedt. Se trata de un objeto de búsqueda, vinculado a un sonido que se manifiesta en la pantalla del radar".

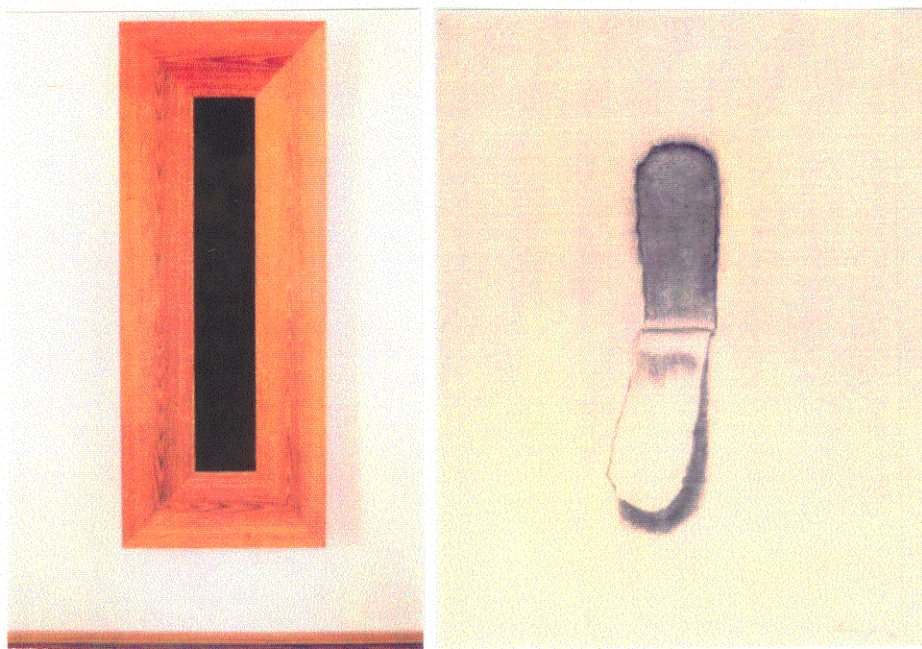
Y Arthur C.Danto (op. cit. p.58) aclara que "*Blip* es una onomatopeya que reproduce el sonido de percusión emitido por los osciloscopios de los aparatos de radar- *blp* en abreviatura ortográfica que vuelve el sonido tanto más golpeante. Los blips son en primer lugar interrupciones en la recepción ordenada del sonido y de los signos- doble interrupción o *blipping* como dice el diccionario- pero el término se ha generalizado poco a poco para designar no importa que interrupción de una progresión supuestamente regular".

En lo referente al nacimiento y desarrollo de los blps, es de interés el artículo de Ingrid Schaffner; *A Short History of the blp*, en la revista Parkett, nº46, 1996, p.26.

⁶⁷ .La relación entre signos de puntuación, blps y sonidos o notas musicales, ha sido trasladada literalmente a algunas de sus obras, que toman como base la apariencia de pianos, de los que son especialmente significativas: *The Clocktower*, Instalación realizada en el Institute for Urban Resources, N.York, abril, 1978 (fig.133). *Piano* (1965, fig.134).

Por otro lado, el mismo Artschwager habla en varias ocasiones de los "sonidos emitidos por todas las grandes obras" (cuaderno con la etiqueta 12.23.63- R. Armstrong, op.cit. p.26), o relaciona sus blps con sonidos, como cuando señala al signo de exclamación como el "príncipe de la puntuación" comparándola con alguien que "salta al ritmo de una canción infantil"; (*R. Artschwager: Complete Multiples*, N. York, Brooke Alexander Editions, 1991, p.21).

en la totalidad de su entorno inmediato, incluso sobre las personas que puedan encontrarse alrededor”⁶⁸



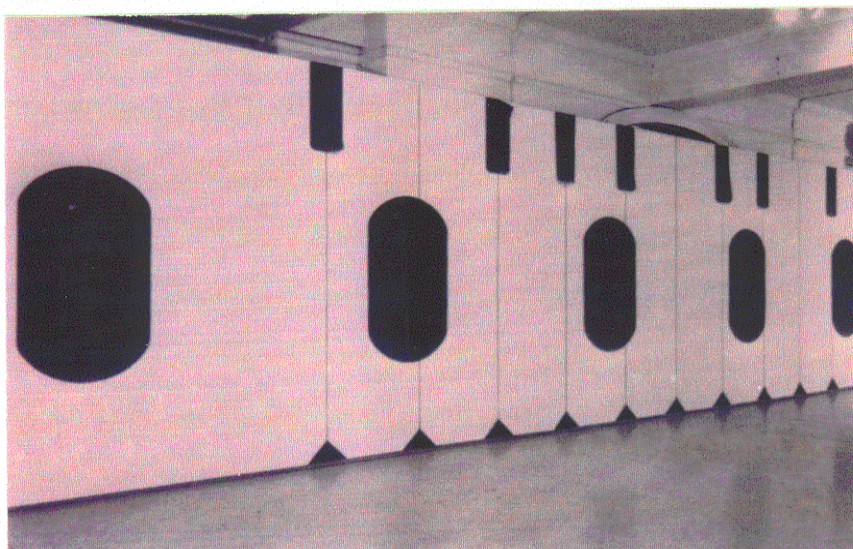
130- IZDA: R. Artschwager ; *Mirror*, 1991. Formica y pintura sobre madera, 221 x 85 x 25.4 cm.

131- DCHA: R.Artschwager; *Reflecion of Reflecion*, 1971. Carbón sobre papel 63.5 x 48 cm. Galería Neuendorf-Frankfurt.



132- R. Artschwager; *Locations*, 1969. Diversos materiales y caja de madera de 38 x 26.8 x 12 cm., 90 ejemplares.

⁶⁸ . Jean-Christophe Amman; *As Y Imagine..., The Picture After the Last Picture*, Viena, Galería Metropol, 1991, p.16.



133- R.Artschwager, *The Clocktower*, 1978. Instalación en el Institute for Urban Resources, N.York, 1978.

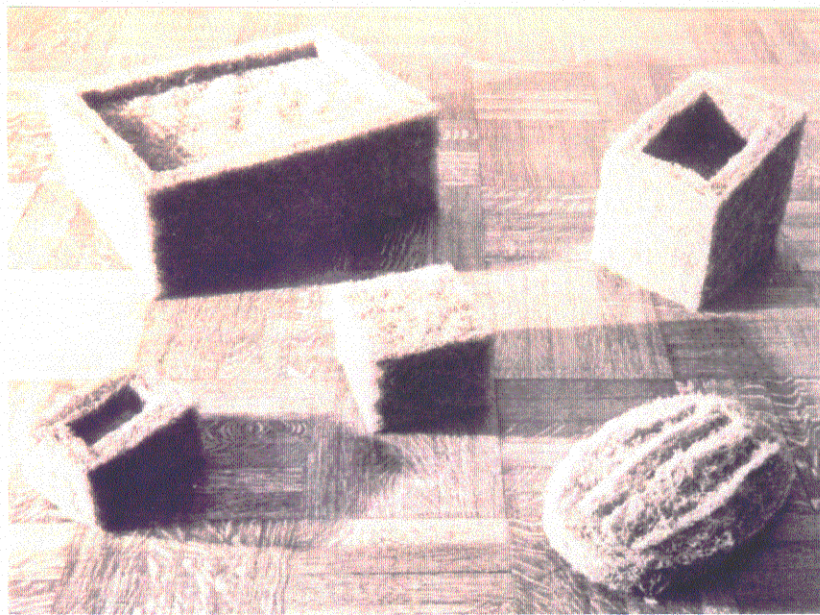


134-R.Artschwager. *Piano*, 1965. Formica y madera 32 x 48 x 19 cm. Levy Strauss & Co.

Sin embargo, los blps no solamente son marcas que delimitan, enmarcan o contextualizan aquello que rodean o impregnan con su presencia, sino que, al disponer de una forma característica y una corporeidad propia, emparentada visualmente con los más elementales signos lingüísticos, deben considerarse también como objetos específicos.



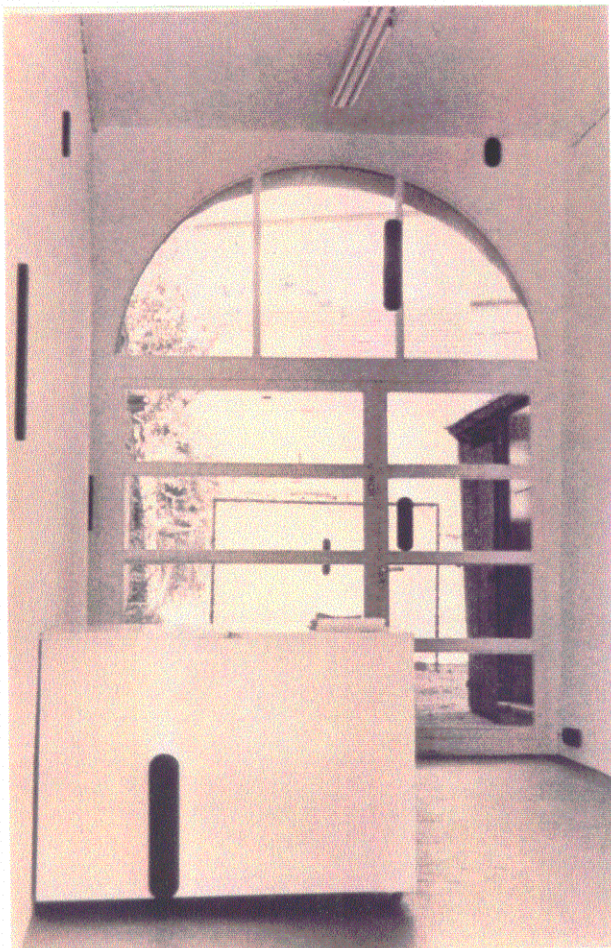
135 y 136- *Blps* junto a diversos grafitis en una valla y en una calle de N.York, 1971.



137- - R.Artschwager, *Hair Boxes*, 1969. Madera y crines en diferentes tamaños. Leo Castelli Gallery.

De hecho han sido utilizados de ambas formas; en 1968, pintó con un atomizador sus blps en las paredes desnudas de la Galeríe Konrad Fischer de Düsseldorf (ver fig. 138); a finales del mismo año, y en la exposición anual de escultura del Whitney Museum de N.York, pintó o colocó entre las

esculturas de los demás artistas 100 blps, lo que repitió en 1970 en la exposición colectiva *Information* del Museum of Modern Art. Al año siguiente los blps fueron pintados por diversas calles de N.York (ver figs. 135 y 136). En 1969 realizó una serie de noventa maletines con cinco modelos de blp cada uno, a los que denominó *Locations* (ver fig. 132), y en 1980 el artista realizó una edición de 25 blps de formica, concebidos como pieza sin ubicación ni utilidad determinada, titulados *Quotation marks* (Comillas, ver fig. 139). Es decir, han sido utilizados para marcar un espacio arquitectónico o urbano, para contextualizar una "exposición de esculturas", para orientar la percepción o como elemento autónomo.



138-IZDA: R. Artschwager: *Installation*, Konrad Fischer Gallery Düsseldorf, junio-julio 1968.

139- DCHA: R.Artschwager; *Untitled (Quotation Marks)*, 1980. Formica sobre madera pintada, 38.4x28.1x5 cm. Edición de 25 piezas, Brooke Alexander editions, N.York.

En su propia concepción se manifiesta esta versatilidad, que Artschwager explica de la forma siguiente; "la cuestión de los *blps* constituye un modelo (¿hipóstasis?) de la memoria, proporcionando un instrumento que sirve para mostrar lo mismo- los *blps* en si- y también para mostrar lo distinto- el contexto variable"⁶⁹.

Los *blps* son formalmente signos de puntuación- puntos, comas, interrogaciones, exclamaciones, paréntesis, acentos...- grafismos mínimos perfectamente delimitados, ligeros como el electrón, pero con una carga determinante en el funcionamiento de la estructura del cuerpo en el que se encuentra⁷⁰.

Como tales signos organizan las lecturas de los objetos a los que se refieren, relacionándolas con el observador y enviando a éste pautas para su comprensión. Su presencia plantea paradas, inflexiones, admiraciones o rupturas en la recepción del discurso, alteraciones en el tiempo y la modulación. Son marcas que definen los intervalos, y modifican o promueven un ritmo y un significado determinados al conjunto de la obra.

En el mismo sentido en el que los signos de puntuación, mediante su articulación gráfica, modulan el discurso adecuándolo al lenguaje oral, los *blps* mediante su distribución espacial y/o su asignación a uno u otro elemento

⁶⁹ .Coosje van Bruggen, op.cit.,p.51.

⁷⁰ .Ver en este sentido la nota 66 de este capítulo.

o a determinados aspectos de éste, modulan la percepción adecuándola al lenguaje plástico⁷¹.

Ese es el caso de los blps empleados como marca y en consecuencia asignados a ciertos elementos, como en el caso de *Chair Table* (Mesa Silla, 1980- fig. 140) por un lado, o los blps utilizados como orientadores del conjunto de la obra, como en el caso *Elective Affinities* (Semejanza electiva, 1981-fig. 141), y *Door* (Puerta, 1983-84, fig. 142) por otro. O aquéllos que se constituyen como el eje de la propia obra, como en *Up and Across* (Arriba y a través, 1984-85- fig. 143).

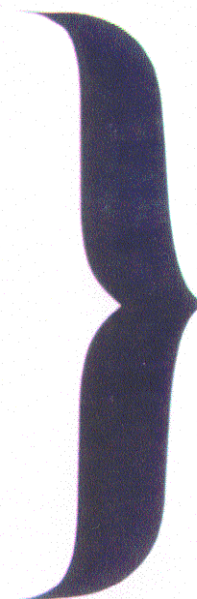


140- R.Artschwager; *Chair Table*, 1980. Formica sobre madera con asa metálica en dos piezas, silla 104.1 x 54.6 x 61 cm. mesa 81.3 x 121.9 x 91.4 cm. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

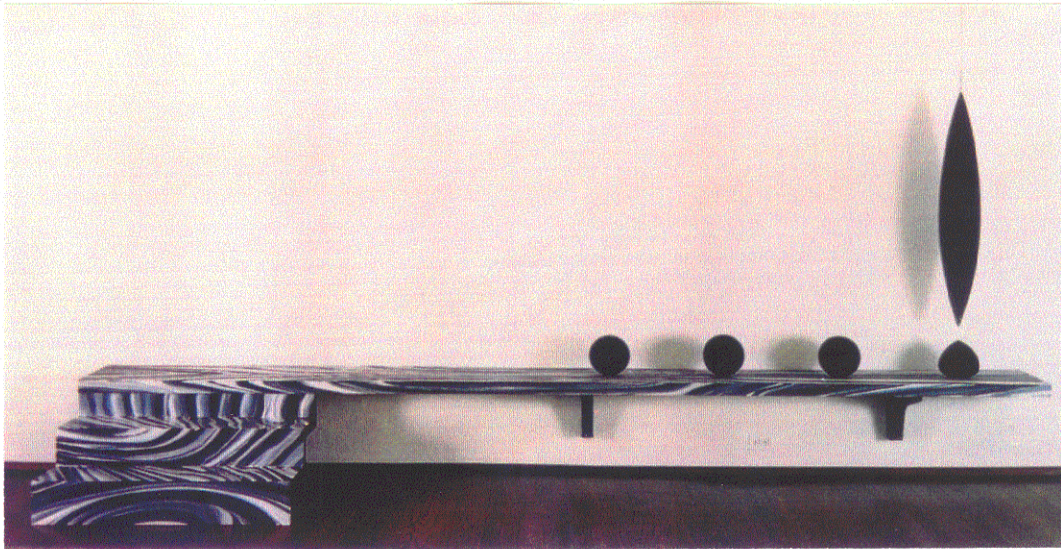
⁷¹ .En este sentido conviene recordar aquí que las pinturas de objetos banales o alimentos en *corettos* y *nichos*, precursoras de las *naturalezas muertas*, actuaban en referencia al conjunto de las representaciones (p) en que se inscribían, como moduladoras y articuladoras de su desarrollo y sus significados; es decir, asumían una función similar a la de los signos lingüísticos, en una construcción plástica de carácter intertextual. Ver cap. 1, ps. 78 y 79 y nota 42.



141- Richard Artschwager: *Elective Affinities*, 1981. Mixel media.



142- *Door*, 1983-84. Acrílico sobre madera y vidrio, dos piezas, puerta 207.6 x 165.1 x 24.8 cm., blp 189.9 x 63.5 x 3.8 cm. Colección de Martin Bernstein.

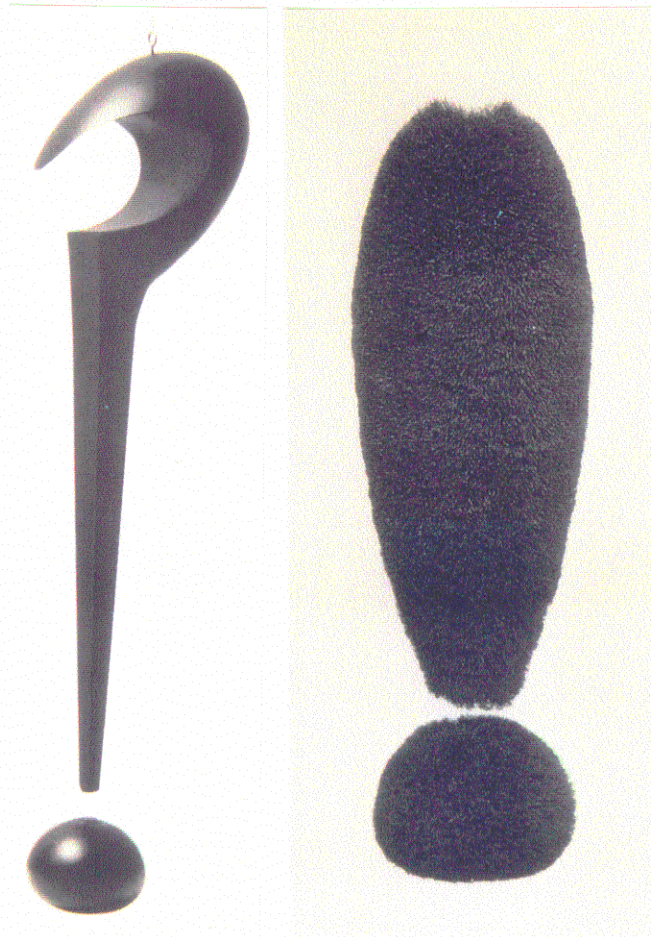


143- R.Artschwager, *Up and Across*, 1984-85. Acrílico sobre madera, 105.9 x 365.8 x 88.9 cm. Colección Frederick R. Weisman. Los Ángeles.

Pero, como ya hemos visto, los blps son además objetos de búsqueda, de localización, elementos que en su posicionamiento generan movimientos visuales que conforman una red, una malla de caminos, que indican distintos itinerarios en el escudriñar del artista y en el recorrido del espectador. Y son también interrupciones en una recepción "supuestamente regular", en la recepción ordenada de sonidos y signos; son aquéllos elementos que interrumpen nuestra percepción, devolviéndonos una y otra vez a los objetos presentados.

Si recordamos ahora el sentido etimológico de la palabra objeto; "aquello que *interrumpe* nuestro camino"⁷², podremos decir que un blp es en esencia un *objeto mínimo*, que aunque carece de utilidad, es capaz de elaborar una red de seguimiento de las cosas diferente, en la medida en que interfiere, dificulta y transgrede el discurrir anterior.

⁷² .Ver en este sentido el capítulo 1.1; *El mundo de los objetos*.



144- IZDA: R.Artschwager; *Pregunta I*, 1983. Madera pintada en dos piezas, 62.5 x 19.7 x 15.2 cm. y 17.8 x 14 x 14 cm. edición de seis obras. Marian goodman Gallery, N.York.

145- DCHA: R.Artschwager; *Exclamation Point*, 1988. Madera y crines plásticos en dos piezas, superior 152.4 x 76.2 x 76.2 cm. inferior 61 cm. de diámetro. N.York, colección particular.



146- R.Artschwager; *Question Mark (Brush)*, 1994. Crines de nylon sobre armadura de fibra de vidrio, elem.superior 345 x 183 x 57 cm. inferior 56 cm. de diámetro. París, F.Cartier.

Y esta idea de elemento pensado como síntesis del objeto, le confiere al blp en sí una autonomía y un valor que Artschwager desarrolla específicamente en varias de sus obras como *Pregunta I* de 1983 (figura 144), *Exclamation Point* de 1988 (fig. 145) ó *Question Mark (Brusch)* de 1994 (fig. 146), así como en diversas instalaciones como *The Hydraulic Door Check* de 1967 (fig. 147), ó *Installation Complete Múltiples* de 1991 (ver fig. 148).

Pero ese mismo carácter acompañará a sus pequeños objetos también en aquéllas obras más complejas, en las que los blps funcionan como articuladores o reguladores, a las que hacíamos referencia más arriba, de forma que obras como *Door* (fig. 142), puede ser interpretada como la confrontación de dos objetos; aquél que representa (p) una puerta de madera con un tirador de cristal, y el que representa (p) un signo gráfico al que llamamos llave. De la misma forma que la puerta no es tal, en la medida en que está privada de su función, la llave tampoco puede ser considerada en su sentido gramatical, sino como blp.

Y, por otro lado, según el mismo argumento, podremos entender los objetos de Artschwager (en este caso la puerta) como blps, en tanto que formas entre los objetos de la realidad cotidiana y los objetos del arte. Como signos o marcas que acentúan, retienen, invitan, afirman o interrogan los diversos recorridos y los espacios en que se encuentran ⁷³.

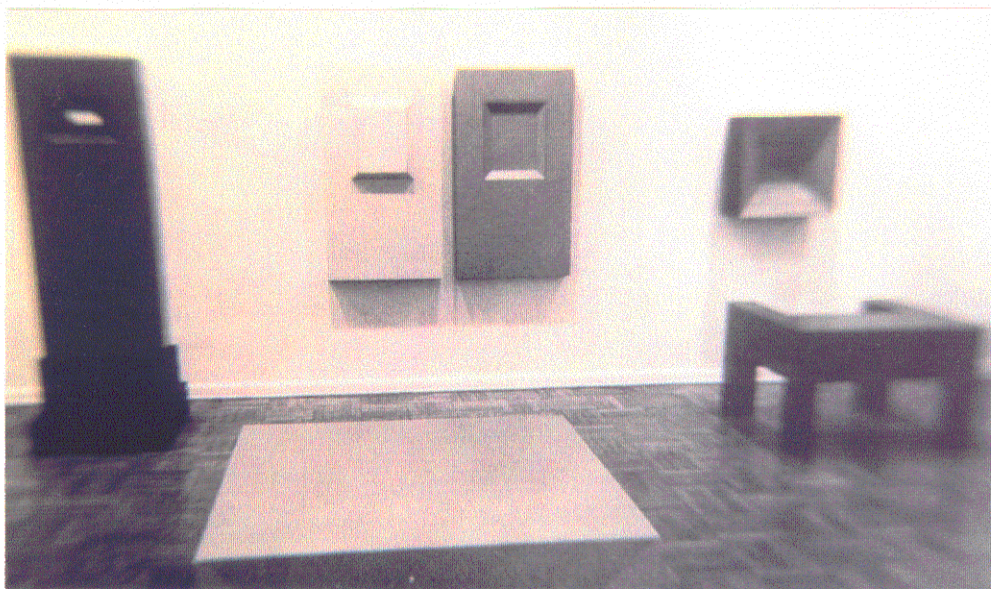
⁷³ . Puede verse en este sentido; Jacinto Lageira, *La langue du bois*, catálogo Fund.Cartier, op.cit. p.128.



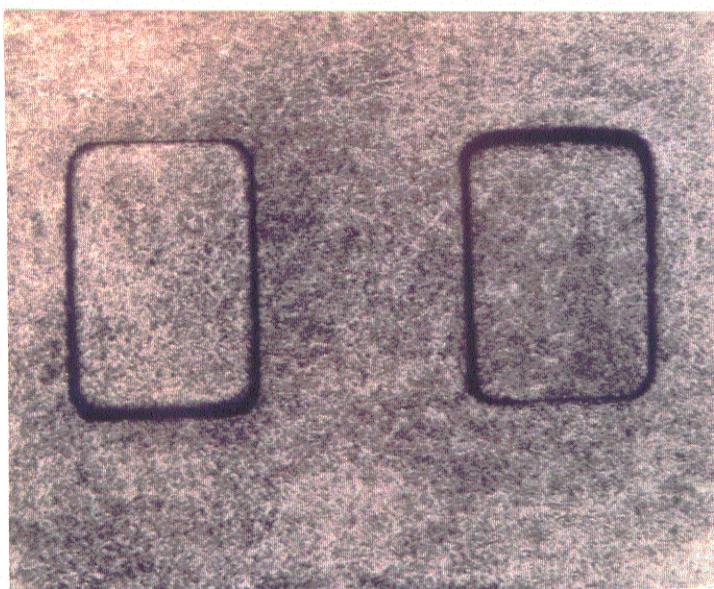
147- R. Artschwager, *The Hydraulic Door Check*. Obra realizada para *Arts Magazine*, nº 2, nov. 1967.



148- R.Artschwager, Vista de la Instalación *Complete Multiples*, 1991. Brooke Alexander Editions, n. York.



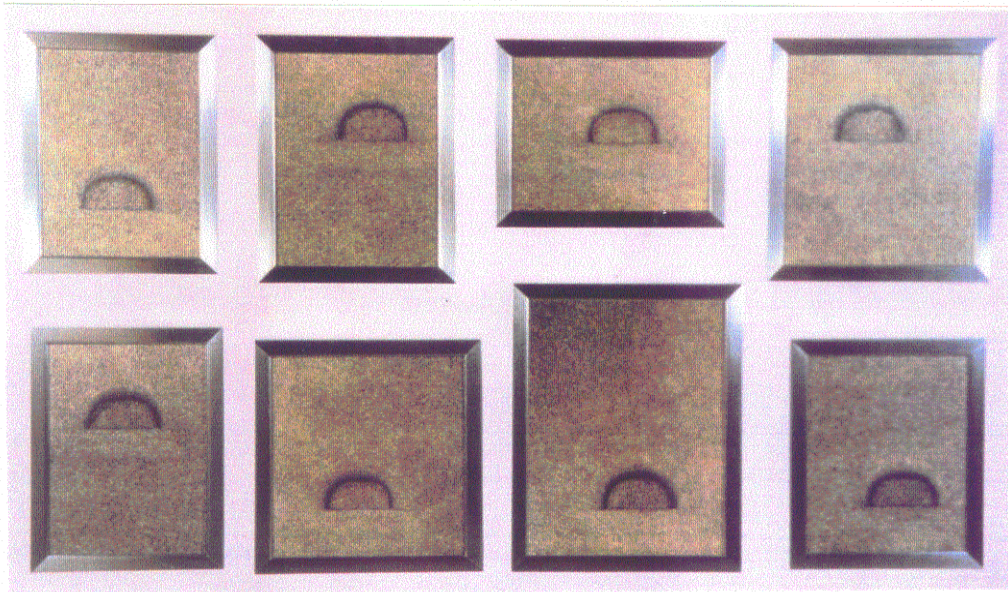
149- R. Artschwager, *Expressionism and Impressionism*, 1965. Formica sobre madera en dos piezas, izda. 134 x 74 x 19.7 cm. dcha. 134 x 74 x 12 cm. Colección de Meyer Vaisman. Vista de la Instalación en la Galería Leo Castelli, en 1965.



150-Richard Artschwager:*Expression Impression*, 1966. Acrílico sobre celotex, 60 x 76 cm. London, Saatchi Coll,

Los distintos "cuadros" que componen la serie *Eight Rat Holes* (Ocho ratoneras, fig.151), ó la versión sobre celotex de *Expression Impression* de 1966 (fig. 150), son quizás los ejemplos más claros de esta consideración de sus obras como blps, por su relación formal con éstos.

Pero también los diferentes objetos con apariencia de muebles o elementos varios, en su relación con el conjunto de la *instalación* en la que se ubican y a la que conforman, son precisamente eso; blps, que a la vez de ser considerados en su estructura o su individualidad, reclaman su función de articuladores del espacio, de indicadores de arte.



151- R.Artschwager, *Eight Rat Holes*, 1967-68. Acrílico sobre celotex con marcos metálicos y en diferentes tamaños. Colección Saatchi, Londres.

En el mismo sentido en que podemos afirmar que "la puntuación precede a la escritura"⁷⁴, podríamos decir que los blps preceden al arte. Están por tanto, entre el lenguaje y el arte, entre los objetos o los espacios cotidianos y el arte. Como *intervalos* actúan por un lado como *suspensión* temporal, como *pausa*, y por otro como *cesura*, como silencio entre uno y

⁷⁴ .Gillo Dorfles; *La punctuation précède l'écriture*, en *Travers 43*, revista del Centro de Creación Industrial, C.George Pompidou, París. feb.1988, p.87.

otro objeto, imagen, espacio. Como *marcas*, son por un lado instrumentos que sirven al artista para contextualizar determinados elementos en el arte, y por otro, son también susceptibles de ser entendidos como tal.

Desde el punto de vista de su actuación como elemento de la obra de arte, los blps cumplen una función similar a la del marco en la pintura o la peana en la escultura⁷⁵; son lugares de intermediación y controladores, limitadores de la imagen⁷⁶. La analogía entre estos dispositivos artísticos y los signos de puntuación, se manifiesta en la manera de operar que tienen ambos; los blps, al igual que el pedestal y el marco son la zona de transición entre el espacio de la realidad cotidiana y el del arte, el lugar a través del cual nos trasladamos de una realidad a otra, y en este sentido pueden emparentarse con los signos de puntuación, que además de su funcionamiento como puntos de inflexión, poseen en sí mismos una significación determinada. En su función reguladora del lenguaje escrito, actúan como

⁷⁵ Existen numerosos ejemplos de la atención prestada por Artschwager al marco y la peana como objetos artísticos. Además del ya mencionado *Mirror/Mirror-Table/Table* (fig.118), sirvan como ejemplo; *Chair* (Silla, 1963, fig. 110), o *Expressionism and Impressionism* (Expresionismo e Impresionismo, 1965, fig. 149).

Al igual que en estas obras, en la medida en que Artschwager elimina la imagen, el marco o la peana se amplían tendiendo a ocupar todo el espacio, cuando se priva a los blps de su función mediadora o activadora, aumentan en tamaño modificando su relación gestáltica con el espectador.

⁷⁶ En este sentido, Artschwager habla de hacer accesible la imagen al espectador; “Por ejemplo, una antorcha de madera- debe tener una fuente de luz, lo que *de facto* constituye un marco, ya que una parte se encuentra iluminada mientras que la otra queda sumergida en la oscuridad (...) Hay pues lo que podemos ver y lo que no podemos ver. Eso delimita el campo de la atención, como lo hace un marco”: entrevista con Arthur Danto, op. cit. p.70.

articuladores, y considerados como elementos tomados en sí mismos, como articulaciones.

La función del marco o de la peana consiste en *separar* la imagen artística de aquello que está fuera de ella y delimitar los espacios propios de cada participante en la representación (p). De ellos no puede afirmarse que pertenezcan a la obra de arte, pero tampoco que no sean parte de ella, dado que su función es esencial en el mecanismo representativo. Este carácter ambiguo, este desdoblamiento de marco y peana, que por otro lado como ya se ha visto remarcan su función articuladora cuando ocultan espacios de intermediación, los relaciona evidentemente con el carácter que Artschwager quiere para sus blps- entre la imagen artística y la utilidad práctica; a la vez parte de la pintura como imagen y definidor del cuadro como objeto; articuladores del lenguaje artístico y a su vez artificios; en el límite de la representación y al comienzo del espacio cotidiano.

4.4.8: Nuevos códigos visuales.

Usando una metáfora lingüística, podríamos decir que los blps *ponen entre comillas* aquellos objetos o cosas a los que afectan, y esto lo realizan en varios sentidos. En un texto escrito, las comillas realizan un cambio del estatus verbal de la frase a la que afectan, en el sentido de remitirla a otro texto (como citación o referencia a las palabras de otro autor o al acervo cultural colectivo), o en el de remarcar su situación especial, su empleo meta-lingüístico, irónico o evocativo.

Pero cuando se aplican a un sólo término, el entrecomillado además implica una voluntad de distanciamiento del contenido más común del mismo, y una desviación hacia empleos más específicos de la palabra⁷⁷. Y, paralelamente, poner entre comillas un vocablo, no implica utilizarlo, sino más bien mencionarlo, decirlo, señalarlo, y en consecuencia entrecomillar puede también equivaler a poner en suspenso.

De igual manera, los blps cuando actúan en espacios concretos y/o sobre diferentes cosas, *modifican* el estatus de los lugares, objetos y elementos a los que están llamados a afectar, y remite éstos a otro "discurso" artístico⁷⁸; es decir los *pone en representación (p)*, con una cierta *dirección*, (la que el artista marca). Mientras que si se aplican a un solo objeto, a una sola cosa, la apartan del sustento que le da el conocimiento y la intencionalidad de la mirada, y la ponen en *suspenso*, con la voluntad de *decir otra cosa*⁷⁹.

⁷⁷ .Estos pueden ser de carácter semiológico o semántico; en el primer caso su empleo puede ser metalingüístico o deíctico, mientras que en el segundo la desviación puede referirse a su sentido literal, metafórico, irónico o cortés, según Ivan Fónagy; *Structure sémantique des signes de ponctuation*, París, Bull.Soc.Lingu, 1980. En este sentido puede verse también; Roland Barthes; *El placer del texto*, México, F.C.E., 1987. Julia Kristeva; *Semiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969. Mijail Bajtín; *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

⁷⁸ .Quiere decirse que no sólo contextualiza éstos en el entorno del arte, sino que además remite, *envía*, los diferentes objetos, tanto artísticos como cotidianos, a otra concepción, a otra propuesta artística.

⁷⁹ .Parece evidente la relación de este proceso con la *epojé* (o suspensión del juicio) de la que habla la fenomenología trascendental, y la voluntad de hacer emerger como "residuo fenomenológico" su evidencia ("el campo trascendental de la conciencia pura"). La relación de Artschwager con el pensamiento y el método fenomenológico parece, por otro

Así que cuando Artschwager añade un blp en forma de admiración en *Chair Table* (Mesa Silla, 1980, fig. 140), o de llave en *Door* (Puerta, 1983-84, fig. 142), podremos afirmar- además de lo ya descrito anteriormente a propósito de los referentes, el trompe-l'oeil o las características indécicas de la representación de sus caras- que está tratando de "entrecomillar" el objeto mesa o el objeto puerta, con el fin de tratar de *comprenderlo*.

Ahora bien, ese "entrecomillar" no debe entenderse como una trasposición de su sentido en el lenguaje escrito (que es hacia el que tendería *Elective Affinities*, fig. 141), con el que "es siempre difícil de describir una cosa, todo lo que es", sino con el artístico, porque "a menudo es mejor tratar de hacerla para verificar su función y su funcionamiento (...) y esto no es en absoluto comparable con la experiencia del lenguaje. Hacer una cosa para comprenderla no tiene nada que ver con la voluntad de describirla. Es una voluntad de conocimiento que escapa completamente a las redes del lenguaje y de la lógica"⁸⁰.

Para Artschwager, el modo de conocer del arte es anterior a la escritura y a la descripción, "es como un tic neurótico, es una reacción física que no necesariamente

lado, evidente en toda su obra, y así ha sido puesto de manifiesto en numerosas ocasiones. Baste como muestra las reflexiones de Arthur C. Danto; *On Artschwager on Art*, revista Parkett, nº 23, 1990, p.40.

⁸⁰ .Entrevista realizada por B.Blisténe, op.cit.,p.111.

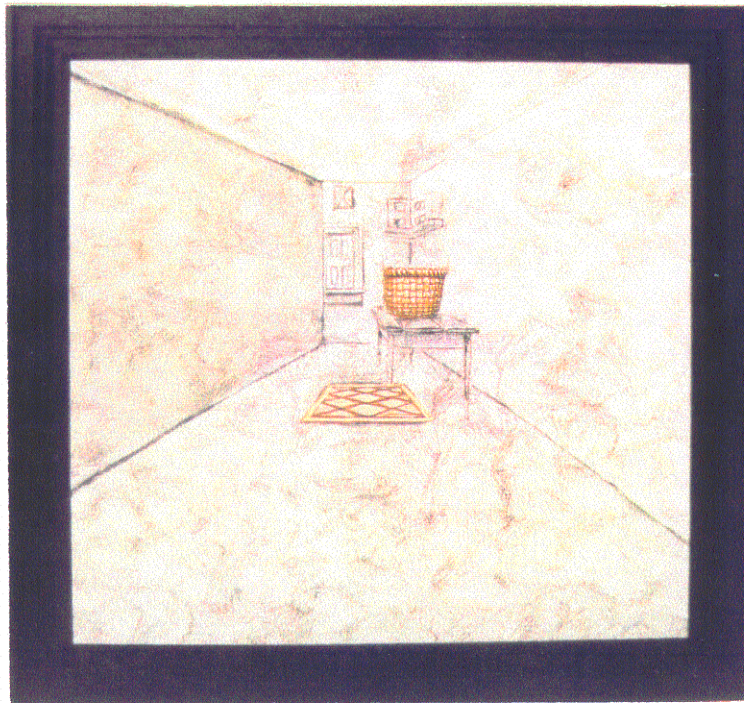
incluye lenguaje"⁸¹, y que generalmente impulsa a la realización, a la experiencia directa con la construcción del objeto. En este sentido, la lógica y el lenguaje, aunque íntimamente relacionadas con el arte- "no se les puede separar, es demasiado tarde para separarlos"- "están precintados". Las palabras sirven a la obra de arte como indicación, como interrogación y como acicate para una nueva experimentación, pero "el arte y el lenguaje son dos modos de conocer"⁸².

La forma de conocer del arte se basa en la percepción- o si se quiere, en el carácter revelador de la sensación- y por tanto afecta fundamentalmente a los órganos sensoriales, aunque no prescinda de la capacidad de interrogarse sobre ellos, sobre sus cualidades y su funcionamiento. Las percepciones son así hipótesis sobre el objeto, vinculadas al ámbito determinado en el que éstas se dan, y dependientes de la experimentación, susceptibles por tanto de ser revisadas, alteradas, modificadas y profundizadas. El arte se dirige al conocimiento de las relaciones con las cosas mediante mecanismos de verificación, es decir de realización. La *comprensión* de los objetos de la que hablamos, está por tanto vinculada al hacer, al actuar en relación con ellos- de ahí que Artschwager se refiera al "poner en representación" en contraposición con el "hacer cosas nuevas y útiles"⁸³.

⁸¹ .Entrevista en el diario El País ARTES, op. cit. p.3.

⁸² .Entrevista en la revista LÁPIZ, op.cit.,p.136.

⁸³ .Ver nota 31 de este mismo capítulo.



152- R.Artschwager; *Basket, Mirror, Window, Rug, Table, Door*, 1985. Acrílico sobre celotex, con marco de madera pintado, 137.2 x 143.5 cm. Frederick Weisman Company, Los Ángeles.

Los códigos visuales introducidos por el artista⁸⁴ son por tanto, más que signos de puntuación, marcas al servicio de la percepción; en la medida en que actúan como dispositivos para la clasificación de las cosas, sirven a la verificación de nuestra relación con ellas; tienen la función

⁸⁴ .A las marcas o signos denominados *blps*, habría que añadir, como elemento importante en lo referente a estos códigos visuales, el reducido vocabulario gráfico desarrollado por Artschwager a partir de 1965, y compuesto por la imagen de seis objetos comunes, combinados en diferentes formas- puerta, ventana, espejo, mesa, cesto y alfombra. Mediante la constante permuta de unos y otros, el artista realiza diferentes clasificaciones para su ubicación en un espacio concreto, proyectado sobre uno o varios soportes planos que posteriormente adquieren el aspecto de cuadros u objetos tridimensionales. Un ejemplo del primer caso lo tenemos en *Basket, Mirror, Window, Rug, Table, Door* (Cesta, Espejo, Ventana, Alfombra, Mesa, Puerta, 1985 fig. 152).

de indicar, remitir o llamar, con lo que confieren una cierta dirección a la representación (p). Son elementos vertebradores de la puesta en relación artística de las cosas.

Desde este punto de vista, más cercano a las estrategias artísticas de conocimiento en la relación con las cosas, "entrecomillar" un objeto es también apartarlo de su obviedad, de su apariencia, de su definición, ponerlo en suspenso, de alguna manera envolverlo en una nueva piel, empaquetarlo con una cierta cobertura- lo que nos da un nuevo sentido a la superposición de veteados de madera sobre la propia madera, o de las imágenes del objeto sobre el propio objeto, tan vinculadas a la práctica artística de Artschwager. Pero, esta *nueva piel*, este envoltorio que coincide con la superficie del objeto envuelto, es una representación de éste, que no tiene porqué coincidir con su imagen haciendo aún más evidente su apariencia, sino al contrario, puede optar por eliminar aspectos del referente; por lo general el empaquetado oculta ciertas características del contenido, y muestra tan solo algunos rasgos generales del mismo, lo que hace que pensemos en él de otra forma.

En 1993, Richard Artschwager presentó en Portikus-Frankfurt la Instalación titulada *Archipelago* (Archipiélago, fig. 116), compuesta por 14 cajas de madera y un blp. Las cajas, de diferentes tamaños y formas y todas ellas con aspecto de contenedor se encontraban distribuidas por el espacio de la galería, apoyadas en el suelo, como si se tratase del momento anterior a la instalación propiamente dicha, aquél en que se distribuyen los bultos para ser desenvueltos, y mostrar las verdaderas obras que, creemos, se

encuentran dentro. Pero en este caso se muestran los envoltorios, las cajas.



153- R.Artschwager, *Archipelago*, 1993. instalación para la exposición *Portikus*, Francfort. Vista general.

Su volumen, su aspecto exterior, recuerda a ciertas obras del artista, por lo que podrían ser contenedores sin desembalar. Pero también podrían ser auténticos trompe-l'oeil de cajas, obras que representan envoltorios; con lo que, desde el primer momento, se plantea esa ambigüedad tan propia de las obras de Artschwager, entre uso y contemplación. En el primer caso, estos cajones hacen referencia a objetos a los que mantiene en suspenso privándonos de su apariencia. De alguna manera su función sería equivalente a la de *Handle* (fig. 102), un tirador que hace referencia metafórica a un marco que no contiene en su interior ninguna imagen, que no limita más que el espacio de la proyección, o de *Sliding Door* (Puerta corredera, fig. 119), en donde se invita al espectador

directamente a construir dicha imagen, a elaborarla mediante su intervención. Aquí, el acceso al interior de los contenedores podría elaborarse en base a las escasas pautas externas, y al conocimiento de la obra del artista.

Desde este punto de vista, los contenedores, como cualquier otro envoltorio, mantienen una relación indéxica con lo que cubren. Muestran formas, estructuras, volúmenes, signos que nos remiten, en este caso y dada la opacidad del cajón, a un referente no definido, oculto. Pero Artschwager no ha introducido la más mínima huella que nos hiciera pensar que los cajones contienen algo, ni tan siquiera pintura; dentro no hay nada, y por tanto en la misma medida en que nos envía a su interior, nos devuelve a la envoltura. Con lo que, de nuevo, deberemos acudir al artefacto, a su forma, es decir a la segunda consideración; que se trate de representaciones de contenedores de arte.

Son representaciones de envoltorios para el transporte de objetos, y como tal requieren ser tratados. Como envoltorios, su función es la de proteger el objeto- metafóricamente diríamos que lo protege de su definición, de su mirada contaminada- trasladándonos un cierto sentido, una cierta percepción en la que se mezclan referente y contenedor. Como elementos para el transporte hacen referencia al movimiento, al traslado, al cambio de ubicación y, en la medida en que no contienen nada, a sí mismos. Artschwager ya había hecho además referencia al envío, al traslado y al archivo en su instalación de la Galería Franck + Schulte de Berlín en 1992, especialmente con sus buzones enlazados (ver fig. 154).



154- R. Artschwager: *Installation. New Works* , 1991-92. Galería Franck + Schulte, Berlín, junio-agosto 1992.

Pero, la palabra *metáfora*- a la que hemos hecho alusión en referencia a la superposición de imagen y representación, los blps, los marcos en pintura y las peanas en escultura- significa precisamente “*trasladar* el sentido de una voz (en este caso, de un objeto) a otro figurado”⁸⁵. Con lo que estos contenedores, estos “entrecomillados” para el *traslado* de objetos, son representaciones (p) de la propia *metáfora*. No de esta o aquélla metáfora, sino del *tropo*, del macanismo, del “*empleo* de las palabras en sentido distinto

⁸⁵ .Para Aristóteles (*Poética*, cap.21.3- 1457 b), la metáfora es la “trasposición o transferencia del nombre de una cosa a otra”. La diferencia entre *transponer*- o mudar de sitio- y *transferir* - o trasladar- es una cuestión histórica, ligada a la aparición de términos abstractos según Giambattista Vico (*Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza de las naciones*, publicada entre 1725 y 1744), que entiende que, a partir de ese momento la metáfora se debe entender como *traslación*.

del que les corresponde", lo que de alguna forma se realiza cada vez que aplicamos este término, propio de las palabras, a las imágenes.

Los contenedores se emplean aquí en un sentido distinto al que- teóricamente- les corresponde, "en virtud de una comparación tácita". Y ese *traslado* se realiza de forma *interactiva*, es decir generando relaciones en un campo diverso, (según Black, una operación que no se reduce a la comparación entre dos contextos, sino que en la medida en que los relaciona, modifica a ambos ⁸⁶). Con lo que, para concretar aún más el campo de las relaciones, deberemos decir que los contenedores son representaciones *metafóricas* de la metáfora.

En este caso diremos que la Instalación *Archipélago*, está compuesta por representaciones (p) de la metáfora, presentadas en un espacio dedicado al arte, al que estos objetos afecta redistribuyéndolo; y por tanto, estas "metáforas" visuales y experimentales, afectan, interrumpen, ordenan el espacio de la galería, y conforman itinerarios físicos y recorridos visuales nuevos.

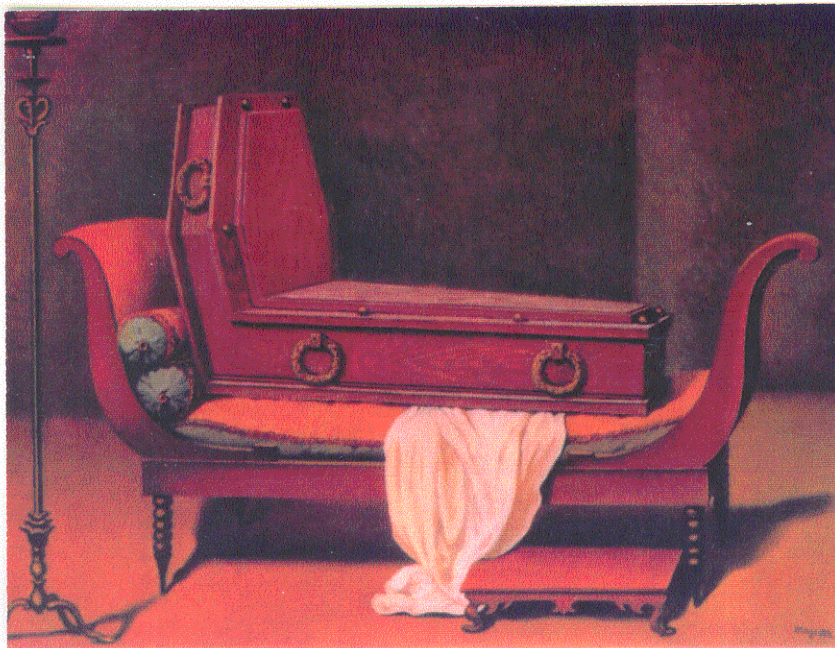
Aunque el artista se sirve de objetos banales y de uso vulgar, como son los cajones de transporte o de mudanza y el espacio de una galería, no es en este caso para "levantar acta" de ellos, para "verificar su funcionamiento", o para "comprenderlos", sino para actuar artísticamente sobre una concepción abstracta- la metáfora. Por tanto, no parece en principio que esta Instalación pueda considerarse una

⁸⁶ Max Black; *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966.

naturaleza muerta. Si podríamos decir, sin embargo, que es una demostración de lo que es capaz de generar la aplicación práctica de las averiguaciones realizadas en las "naturalezas muertas" precedentes al arte en general, en la medida en que es el resultado de la aplicación de los criterios, estrategias, mecanismos y descubrimientos de los "still life" realizados por Artschwager, a los que se refiere incluso formalmente. Pero, en este caso, el pensamiento de partida parece que no está dirigido al objeto, sino al mecanismo abstracto de relación entre dos conceptos- o dos objetos- al que llamamos metáfora.

Sin embargo, la presentación de objetos evidentes y concretos como elementos abstractos, en un espacio social tan obvio, o la equivalencia entre la rotundidad- la fisicidad tan clara- del objeto, y la abstracción del término, del *tropo*, indican una cierta reflexión acerca del objeto. Porque no se trata de aplicar al objeto/contenedor las características de un concepto abstracto, sino de proponerlo como metáfora de aquél, en el mismo sentido en que Magritte nos proponía ataúdes de madera como sustitutos plásticos de *Madame Récamier* o de los ilustres personajes del *balcón de Manet*, según el descubrimiento de "una nueva posibilidad de las cosas"⁸⁷ (ver figs. 155 y 156).

⁸⁷ "En el transcurso de las pesquisas encontré una nueva posibilidad de las cosas; paulatinamente se convierten en algo diferente, un objeto se transforma en otro (...) Esto significa, en mi opinión, algo muy diferente a la coincidencia entre dos objetos, pues no existe rotura ni frontera entre los dos materiales", dice Magritte, interpretando por tanto este tipo de prácticas pictóricas como metáforas y no como sustituciones: Tomado de André Blavier (de.); *René Magritte, Ecrits complets*, París, 1979.



155- R. Magritte; *Perspective I: Madame Récamier de David*, 1950. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Colección privada.

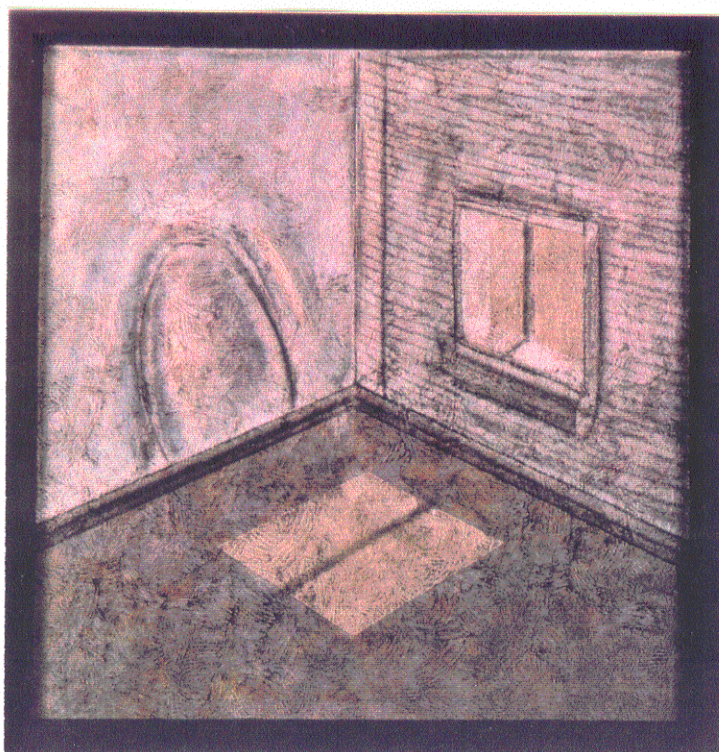


156- R. Magritte; *Perspective II: Le balcon de Manet*, 1950. Óleo sobre lienzo 81 x 60 cm. Gante, Museum van Hedendaagse Kunst.

Desde este punto de vista, si puede considerarse como una reflexión acerca del objeto/ contenedor/ caja/ envoltorio y de sus ambigüedades; por un lado de la falsedad de su apariencia, de su endeble rotundidad, de la fragilidad de su descripción, y por otro de sus posibilidades como lenguaje, como elementos constitutivos de un *sistema de clasificación* perceptivo, no basado en el objeto sino en la experiencia del lugar. Así que la divisoria que hace que podamos hablar de naturaleza muerta en relación a una forma de hacer arte- al depender del punto de vista, de la posición que tomamos para analizarla, de la movilidad de nuestro acceso al arte- se vuelve difusa.



157- R. Artschwager: *Archipelago*- Detalle de la Instalación.



158- R.Artschwager, *Chair and Window*, 1983. Acrílico sobre celotex, con marco de madera pintado, 136.5 x 130.8 cm. Colección Frederick R. Weisman, Los Ángeles.

Si, para finalizar, centramos nuestra atención en el blp en forma de signo de admiración localizado tras la puerta por la que se accede a la Instalación (fig. 157), nos encontramos con una pintura realizada con un cuidado esquisito y perfectamente delimitada que, a la vez que remarca un cierto "territorio", indica una posición vertical- una relación de arriba a abajo o viceversa- y una afirmación.

Por un lado, el blp, que se encuentra situado debajo y detrás de uno de los contenedores, indica con su posición aquéllos espacios que el arte ocultó durante largo tiempo- tras el cuadro, bajo el pedestal- llamando la atención sobre el lugar liberado para la experimentación artística. Por otro, su ubicación en el quicio de la puerta, indica el gesto, el

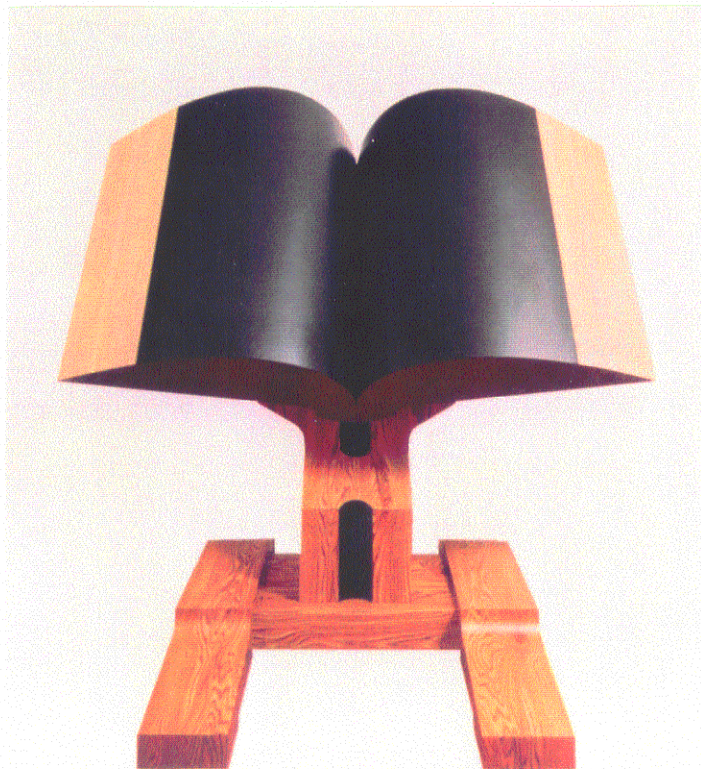
movimiento necesario para acceder al espacio del arte; afirma la importancia del intersticio, del lugar donde confluyen los dos diferentes planos y la relación entre ellos⁸⁸; y remarca la fragilidad del mecanismo que separa éste del espacio exterior (recordemos en este sentido que, para Artschwager "la propiedad más notable de la puerta es la resonancia entre dos estados"- ver página 336).

Al estar situado tras la puerta su percepción depende de la posición de ésta; si se encuentra abierta para permitir la entrada y salida del espectador, el blp permanecerá oculto a la mirada, recluso en el mismo pliegue por el que accedemos. Solo podrá percibirse como admiración- es decir como llamada de atención o para poner énfasis- cuando el espacio se cierra, cuando se interrumpe el acceso a la sala, cuando nuestra atención se encuentra aislada en el terreno del arte, prescindiendo del exterior. Desde fuera, por el contrario, este rincón, esta marca, son incomprensibles.

La obra de Artschwager, como este pequeño blp, es comprensible dentro del espacio artístico, como heredero de la tradición plástica y en concreto de la práctica pictórica, del pensamiento puesto a trabajar como imagen, de los caminos realizados por éste a través de la historia; como *naturaleza*

⁸⁸ . Esta importancia del quiebro, del intersticio, lo remarca Artschwager en varias de sus obras como *Chair and Window* (Silla y ventana, 1983, fig. 158), o *Diderot's Last Resort* (Diderot último recurso, 1992, fig. 159)- En esta última podría decirse que se subraya el intersticio con un blp admirativo, o también que la propia enciclopedia negra, es parte y continuación del blp, que es quien la sostiene. Tratándose en este caso de una obra que hace referencia explícita a Diderot y a la Enciclopedia, el sentido de encuentro, de lugar de organización y de soporte de la confluencia entre ambas páginas, se refuerza.

muerta, como mecanismo que permite construir un lenguaje propio partiendo de una mirada inteligente a las cosas banales que nos rodean; como reflexión representativa basada en el entrecruzamiento de referentes diversos; y, por tanto, como forma de conocimiento.



159- R. Artschwager, *Diderot's Last Resort*, 1992. Formica y aluminio sobre madera, 138.4 x 137.2 x 109.2 cm. Fisher Landau Center, Long Island City, N.York.

BIBLIOGRAFÍA del Capítulo 4.

LIBROS:

Aliaga, Juan V., y G.Cortés, J.M.; *Arte conceptual revisado*, Universidad Politécnica de Valencia, Fac. de Bellas Artes, Servicio de Publicaciones, 1990.

Alloway, Lawrence; *Topics in American Art Since 1945*. New York, W.W.Norton and Company, 1975.

Amman, J.Ch.; *Art of Our Time: The Saatchi Collection*. Londres, Lund Humphries Publishers, 1984.

Art & Language; *Vol.1 Number 1,2,3,4, Vol. 2 Number 1,2*. Leamington Spa, Warwickshire, England, 1969-72.

Artschwager, R.; *Complete Multiples*, N. York, Brooke Alexander Editions, 1991.

Ayer, A.J.; *Language, Truth and Logic*, N.York, Dover Publications.

Augé, Marc; *Los "no lugares", espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 1993.

Bachelard, Gaston; *La poética del espacio*. México, Fondo de cultura económica, 1992.

- Bajtín, Mijail; *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland; *El imperio de los signos*. Madrid, Mondadori, 1991.
- El placer del texto* , México, F.C.E., 1987.
- Mythologies*. París, 1957.
- Battcock, Gregory ; *La idea como arte, Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, G.Gili Ed., 1977.
- The New Art*. N.York, E.P.Dutton, 1973.
- Black, Max; *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966.
- Burgin ,Victor ; *The Absence of Presence*, en *The End of Art Theory*. N.York, Atlantic Highlands, 1986. También en el catálogo *1965-1972 cuando las actitudes se convierten en forma*. Cambridge, Kettle's Yard Gallery, 1984.
- Certeau, Michel; *L'Invention du quotidien*. París, Gallimard, 1990.
- Combalía, Victoria; *La poética de lo neutro*. Barcelona, Anagrama, 1975.
- Dewey, J.; *Art as Experience*. N.York, Capricorn Books, 1958.
- Dorfles, Gillo; *El intervalo perdido*. Barcelona, Ed. Lumen, 1984.
- Duve, Thierry de; *Resonances du readymade*. Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

Au nom de l'art. París, Les Editions de minuit, 1989.

Fónagy, Ivan; *Structure sémantique des signes de ponctuation*, París, Bull.Soc.Lingu, 1980.

Fried, Michael; *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne.* París, Gallimard, 1990.

Jacobson, Marjory; *Art for Work: The New Renaissance in Corporate Collecting.* Boston, Harvard Business School Press, 1993.

Jauss, Hans Robert; *Experiencia estética y hermenéutica literaria- Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Santillana- Taurus Humanidades, 1992.

Kosuth, Joseph; *The Sixth Investigation 1969. Proposition 14"*. Colonia, Gerd de Vries, 1971.

Kristeva, Julia; *Semiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969

Lippard, L.; *Changing. Essays in Art Criticism.* N.York, E.P.Dutton, 1971.

El Pop-Art. (1966). Barcelona, Destino, 1993.

Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. N.York, Praeger Publisher, 1973. Londres, Studio Vista, 1973.

Marshall, Richard (ed.); *Fifty New York Artist.* San Francisco, Chronicle Books, 1986.

Mukarowsky, J.; *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt, Edition Suhrkamp Verlag, 1982.

- Naylor, Colin, y P-Orridge, Genesis, eds.; *Contemporary Artists*, N. York, St. Martin's Press, 1977.
- Pardo, José Luis; *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- Pérez Carreño, F.; *Introducción a Escritos sobre el arte*
- Reverdy, Pierre; *Note éternelle du présent, en Écrits sur l'art (1923-1960)*. París, Flammarion, 1973.
- Storr, Robert; *Do the Wrong Thing: Eva Hesse and the Abstract Grotesque*. Yale University Press, 1992.
- Taylor, Paul; *Post Pop-Art*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Flash Art Books, 1989.
- Wilson, William S.; *Aspects of a New Realism, Two Critical Essays*. Milwaukee Art Center, 1969.
- Wittgenstein, L.; *Tractatus Logico-Philosophicus*

ARTÍCULOS:

- Atkinson, T. y Bladwin, M.; *Some post-war American work and Art-Language: Ideological responsiveness*, en la revista *Studio International*, mayo, 1971.

- Benjamin, Andrew (ed.); *Installation Art*, número especial de la revista *Art & Design*, nº 30, vol. 8 5.6, mayo-junio 1993.
- Brown, G.; *The Dematerialization of the Object.*, en la revista *Arts* 43, sep-oct. 1986.
- Burgin, Victor ; *Thanks for the Memory* en la Revista *Architectural Design*, agosto 1970.
- Rules of Thumb*, en la revista *Studio International*, mayo 1971.
- Doherty, Brian O'; *Inside the White Cube*, en la revista *Artforum*, N.York, febrero, 1970.
- Dorfles, Gillo; *La punctuation précède l'écriture*, en la revista *Travers* 43. París, C. George Pompidou, feb. 1988.
- Karshan, Donald; *Los setenta; arte post-objeto* en la revista *Studio International*, septiembre 1970.
- Kosuth, Joseph; *Art after Philosophy*, en la Revista *Estudio Internacional*, octubre, noviembre y diciembre 1969.
- Lippard, Lucy, y Chandler, John; *The Dematerialization of Art*, en la revista *Art International*, febrero 1968.
- María, Walter de; *The Lightning Field* en la Revista *Artforum*, N.York, abril 1980,
- Michely, Viola; *Zwischen Tradition und Mode*, en la revista *Kunstforum*, nº 133, feb-abril 1996.

Molanaars, Tom; *De aktie is een uit elkaar genomen skulptuur*, entrevista con J.Beuyts en la Revista *Metropolis M*. nº 3, 1984.

VV.AA.; *Art Papers*, Vol.18, nº4. Atlanta, Georgia, julio-agosto, 1994.

CATÁLOGOS:

Codognato, Attilio; *Pop Art, evoluzione di una generazione*. Electa, 1980.

Morris, Robert; *Conceptual Art and Conceptual Aspects*. en el catálogo de la exp. The New York Cultural Center, 1970.

Schlatter, Ch.; *Art & Language*. Toulon, Musée de Toulon, abr.-mayo 1982.

VV.AA.; *Arte Conceptual, una perspectiva*, organizada por el Musée d'Art Moderne de la Ville de París y realizada en la Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 20 marzo- 29 abril 1990.

VV.AA.; *Land-Art*. Hannover, Gerry Schum, 1970.0

VV.AA.; *The New Art*. Londres, Hayward Gallery, 1972.

VV.AA.; *J.Beuyts* .Madrid, M.N.Centro de Arte Reina Sofia, 15 marzo- 6 junio de 1994.

VV.AA.; *ALIBIS*. C. G. Pompidou, Galeries contemporaines, jul-sep. 1984.

VV.AA.; *Au delà du quotidien*. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, dic.89-enero 90.

VV.AA.; *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris, C.Georges Pompidou, Julio-oct. 1986.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- CONCLUSIONES -

CONCLUSIONES:

La presente Tesis, en su propia formulación, plantea dos vías de investigación concurrentes, que plantean como resultado dos conclusiones fundamentales:

La primera, de carácter más general, trata de la relación existente entre la *presentación* y la *representación* plástica de objetos (de la que se da cuenta en el apartado C.1).

La segunda se refiere a la relación entre la *naturaleza muerta* (como aplicación plástica del concepto *objeto representado*), y la *instalación* (en relación al *objeto presentado*), en la práctica artística de Richard Artschwager (tratada en el apartado C.2).

Del propio desarrollo de la investigación, por otra parte, se derivan una serie de conclusiones de carácter general en relación a la confluencia entre *naturaleza muerta* e *instalación* (a las que se refiere el apartado C.3).

C.1: EL PROCESO DE PRESENTACIÓN ARTÍSTICA COMO VARIABLE REPRESENTATIVA.

Una vez diferenciados los conceptos de *presencia* y *presentación*, y desgajados de éste las contaminaciones derivadas de una interpretación extensiva de la presencia prereflexiva o de determinadas cualidades gestálticas de la obra de arte (véase la introducción acerca del concepto de *representación* y el capítulo 3.1, sobre la *presencia como cualidad*, y la diferencia entre *presencia* y *presentación*), **la *presentación* artística aparece como una determinada forma de *representación*.**

Las características más sobresalientes de este modo de representación tienen que ver con;

a.- *El carácter de la mediación*, en cuanto que las percepciones acerca de la "naturaleza" o la "realidad" en su relación al sujeto por un lado, y las características del mecanismo referencial por otro, han sufrido diversas modificaciones a lo largo del presente siglo (véase la Introducción, sobre el concepto de *representación*, el capítulo 2.5 sobre el nuevo sentido de la *representación* y el desplazamiento del motivo, y el capítulo 3 apartados 1 y 2, sobre el concepto de *presencia* en el arte y la relación entre *representar* y *presentar*).

b.- *Las características del referente*, dado que ésta no se dirige ya a una cosa, una idea o un concepto determinados, sino a una relación (véase el capítulo 3.3, un nuevo punto de vista).

c.- *Las propiedades del producto artístico*, que dejan de estar localizadas en las características concretas de este o aquél objeto o de este o aquél entorno, para dirigirse a campos de posibilidades, a contextos (véase al respecto los capítulos 3.4, *objeto presentado e instalación*, y 4.1. *presentación como contextualización*).

d.- *La participación activa del espectador*, su intervención en la construcción representativa (véase al respecto el capítulo 4.3. sobre el nuevo sujeto de la representación).

C.2: LA CORRESPONDENCIA ENTRE NATURALEZA MUERTA E INSTALACIÓN EN RICHARD ARTSCHWAGER.

En la medida en que las características de la pintura de objetos que llamamos *naturaleza muerta*, se han ido amoldando en su aplicación práctica a diversos contextos históricos, artísticos y de pensamiento (lo que se desarrolla en los capítulos 2, 3 y 4 apartados 1 y 2), y que el concepto de *representación* plástica ha tomado la forma de lo que hemos llamado *presentación*, una de cuyas posibilidades prácticas se denomina *instalación* (véase en este sentido los capítulos 3.4, y 4.4; *objeto presentado e instalación* y *Richard Artschwager y la nueva naturaleza muerta*), podemos afirmar que **en Richard Artschwager, los fundamentos y mecanismos de *naturaleza muerta* e *instalación*, coinciden**, o lo que es lo mismo, que las instalaciones de Richard Artschwager, se muestran como una de las posibles aplicaciones actualizadas de los mecanismos y fundamentos derivados de la práctica artística que se denominó en su día *naturaleza muerta*.

Dado que la presente investigación se ha dirigido a una práctica artística muy concreta, y teniendo en cuenta la definición abierta del concepto de *instalación* planteada en el capítulo 3.4, la tesis no descarta otras formas de aplicación de dichos criterios, ni puede generalizar la vinculación entre *naturaleza muerta* e *instalación*, aunque sí

plantea una serie de confluencias entre ambas, expuestas en el apartado C.3.

Los *fundamentos* comunes a *naturaleza muerta* e *instalación*, a los que se hace referencia más arriba, son principalmente los siguientes:

a.- Se considera que existe una *relación* entre obra de arte y realidad, cuyas características concretas varían en unos u otros momentos históricos.

b.- Se entiende el arte como *forma de conocimiento*.

c.- En consecuencia, se realiza una reflexión plástica -en la que confluyen concepto y construcción práctica- sobre el sentido de la *representación*.

d.- La producción artística *introduce* en la obra la realidad, con toda su contradicción y su extrañamiento.

e.- Se entiende la actividad artística como investigación heurística acerca de un *lenguaje* propio del arte, ampliando el campo de significados.

f.- Problematisa específicamente la relación imagen-naturaleza, imagen- realidad.

g.- Contiene en su concepción la idea del arte como *vanitas*.

(A ellos se hace referencia en el capítulo 1, en especial en los apartados 2.3, 4.1 y 4.2, sobre las propiedades pictóricas y el proceso representativo y la reclasificación de las cosas- un nuevo sistema representativo, en el capítulo 2.5 sobre el nuevo sentido de la representación, el 3.3 sobre un nuevo punto de vista y en el capítulo 4.4, sobre Richard Artschwager y la nueva naturaleza muerta).

En cuanto a los mecanismos a los que nos referimos son fundamentalmente los siguientes:

a.- La práctica artística toma como base la relación entre el sujeto y las cosas.

b.- El universo objetual prioritario al que dirige la mirada, es el de lo cotidiano y lo banal.

c.- Hace referencia a la muerte, a los restos de una cierta forma de entender "la naturaleza", y en ese sentido busca detrás, en la espalda de esa determinada concepción.

(A los que se refieren los apartados 3 y 4 del capítulo 1, referentes a la atracción de los nuevos mecanismos y la vitalidad de lo banal, el capítulo 2.3 sobre la nueva mirada a los objetos, el 3.4 sobre objeto presentado e instalación y el capítulo 4, apartados 2 y 4 referentes a las nuevas estrategias de clasificación y a R. Artschwager y la nueva naturaleza muerta respectivamente).

C.3: ALGUNAS CONFLUENCIAS ENTRE NATURALEZA MUERTA E INSTALACIÓN.

Como ya se ha dicho anteriormente, de la presente investigación no puede derivarse una vinculación de carácter general entre *naturaleza muerta* e *instalación*. Sin embargo sí aparecen importantes confluencias entre ambas formas artísticas, que expresamos aquí en tres apartados:

C.3.1: Acerca del *carácter relacional* de la representación o presentación de objetos.

En la naturaleza muerta barroca, el espacio de la representación aparece como lugar de cruce de imágenes, de interrelación de sentidos, de interconexión de significados en lo que se ha venido en llamar *intertextualidad*, cruce de imágenes que se "leen" a través de otras imágenes (ver en este sentido el capítulo 1.4.2 sobre el *nuevo sistema de representación*).

En la propuesta artschwageriana de instalación -o nueva naturaleza muerta- los diversos elementos que la componen, activados ahora con el *hacer representación* del espectador, conforman un nuevo sistema relacional, de

interconexión, de retícula, en este caso de carácter *contextual* (véase en este sentido el capítulo 4, apartados 4.6 y 4.8 sobre *los espacios de percepción* y *los nuevos códigos visuales*).

En consecuencia podemos afirmar que ***Naturaleza muerta e instalación*** plantean la obra de arte como relación, aunque las características de ésta relación varíen en función de las condiciones propias de cada representación artística.

C.3.2: La *instalación* y la *naturaleza muerta* como reverso de la representación, como contra-imagen o *parergon*.

La *naturaleza muerta* no solamente se plantea como contraposición a la imagen del cuadro, como alternativa a la representación pictórica heredada, sino que proviene precisamente de la vuelta, del reverso de esta pintura (como se ha visto en el capítulo 1).

La *instalación* surge, a su vez, de la voluntad de encontrar una forma de presentación adecuada a las nuevas necesidades del arte, y proviene igualmente de la espalda, del reverso del cuadro y de la escultura, del espacio de intermediación que, de forma gráfica, podríamos decir que ha permanecido oculto por el marco o el pedestal (como se ha visto en el capítulo 3.4, *objeto presentado e instalación*).

Ambos, por tanto, han aparecido como propuestas de una nueva -otra- representación, como contra-obra, y se han manifestado, por oposición, como inversión del modo de organización visual que tiene su correspondencia en una nueva relación de los espacios de la obra de arte, lo que gráficamente se corresponde con su procedencia del **reverso**, de la **espalda de la representación que vienen a problematizar.**

C.3.3: Propuestas acerca de la implicación del receptor en la representación.

Varios siglos antes de que la Ilustración estableciera la figura del *espectador* tal como se ha entendido en la época moderna, la naturaleza muerta pone en tela de juicio el papel asignado al observador del arte, y promueve, mediante mecanismos como el efecto *trompe-l'oeil* o la manipulación de los espacios en profundidad, una relación más activa con respecto a la representación (véase el capítulo 1, apartados 3.2 y 3.5 ; *el engaño de la mirada, entre el modelo y el espacio*).

La instalación por su parte, entiende la recepción artística como experimentación fenoménica, y en consecuencia introduce al espectador en la representación, como elemento integrante de la misma y como *representador, co-productor* de la obra de arte (véanse, en este sentido, el capítulo 3,

apartado 4.4; *instalaciones*, y el capítulo 4, apartado 3; el *nuevo sujeto de la representación*).

En ambos casos se ponen en marcha estrategias específicas para **involucrar al receptor en la obra de arte**, y a ésta en el espacio del observador.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- BIBLIOGRAFÍA -

GENERAL

FUENTES:

Alberti, L.B.; *De pictura*. Basilea, 1540.

Armenini, G. Battista; *De' veri Precetti della Pittura*. Ravenna, 1587

Baglione, Giovanni; *La Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, 1642.

Barocchi, P.; *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Contrariforma*. Bari, 1961.

Bellori, G. Pietro; *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*. Roma, 1672.

Binet, E.; *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*. Rouen, 1621.

Boschini, Marco; *Carta del navegar pitoresco*, Venecia, 1660.

Carducho, V.; *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1633. F. Calvo Serraller (ed.), Madrid, 1979.

Cennini, C.; *Tratado de la pintura*, Barcelona, 1950.

Covarrubias, S. de; *Tesoro de la Lingua Castellana o Española, según la impresión de*

1674. M.De Riquer (ed.) , Barcelona, 1943.

Descamps, J.B.; *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris, 1754.

Dolce, Ludovico; *Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino*. Venecia, 1557.

Félibien des Avaux, André; *Entretiens sur les Vies et les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes*. Londres, David Mortier, 1705.

Hegel, G.W.F.; *Lecciones sobre la estética*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1989.

Hoogstraten, S. Van; *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*. Middelburg 1641.

Kant, I.; *Crítica de la razón pura*. Madrid, Alfaguara, 1977.

Crítica del juicio. Madrid, Espasa Calpe, 1977.

Lomazzo, Giam Paolo; *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584.

Menestrier, Cl-Fr.; *L'Art des Emblèmes*. Paris, 1684.

Pacheco, Francisco; *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. (Sevilla, 1648). Madrid, Ed.Cátedra, 1990.

Palomino, Antonio; *El Museo Pictórico y Escala Optica-I: Theoría de la pintura* (1715). Madrid. Ed.Aguilar, 1988.

Piles, Roger de; *Dialogue sur le Coloris*, Paris, 1673 - *Cours de Peinture par principes*, Paris 1708.

- Perrault, Ch.; *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. París, 1688-1697.
- Pino, Paolo; *Dialogo di pittura di Messer P.P. nuovamente dato in luce*, 1548.
- Plinio el Viejo; *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1987.
- Ridolfi, Carlo; *Meraviglie dell'arte*, Venecia, 1648.
- Sandart, Joachim von ; *Teutsche Academie der Edlen Bau, Bildund*, 1675.
- Scannelli, Francesco; *Microcosmo della Pittura*, 1657.
- Scaramuccia, Luigi; *Le finzze de'Pennelli Italiani*, 1674
- Schelling, F.W.J.; *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Madrid, 1954.
- Schopenhauer; *El mundo como voluntad y como representación*. Buenos Aires, 1960.
- Vasari, Giorgio; *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori*. Florencia, 1550
- Vitruvio P., Marco; *Los diez libros de arquitectura*, Torrejón de Ardoz, Ed.Akal, 1987
- Zuccaro, Federico; *L'idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, Torino, 1607

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

LIBROS

- Auerbach, E.; *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Baltrusaitis, Jurgis; *El espejo; ensayo sobre una leyenda científica*. Madrid, Miraguano-Polifemo, 1988.
- Barthes, Roland; *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ed. Paidós, 1992.
- Barthes, Roland; *Elementos de Semiología*, Madrid, 1971.
- Berkeley, G.; *Los principios del conocimiento humano*. Madrid, Gredos, 1981.
- Bettetini, G.; *El giro pragmático en las semióticas de la representación*. Garrido, M.A.ed., 1987.
- Black, M.; *Modelos y metáforas*. Madrid, Tecnos, 1966.
- Black, M.; *¿Cómo representan las imágenes?, en Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 1983.
- Bozal, Valeriano; *Mimesis, las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor-La balsa de la medusa 1987.
- Bozal, Valeriano; *Notas para una teoría del gusto*, Madrid, Visor, 1991-

- Bryson, Norman; *Visión y pintura, La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza Forma, 1991.
- Bühler, K.; *La onomatopeya y la función representativa del lenguaje*, en *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Daix, Pierre; *“Nouvelle critique” y arte moderno*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.
- Deleuze, Guilles; *Lógica del sentido*, Barcelona, 1971.
- Derrida, Jaques; *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, E. Paidós, 1993.
- L'autoportrait et autres ruines*. París, Ed. de la Réunion M.N., 1990.
- Ducrot, O. y Todorov, T.; *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, E. Pezzoni, 1974.
- Dufrenne, M.; *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, Fernando Torres (ed.), 1982.
- Eco, Umberto; *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1977.
- La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen, 1986.
- Foucault, Michel; *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI Ediciones, 1989.
- La arqueología del saber*. México, 1970.
- Francastel, P.; *La figura y el lugar*, Barcelona, Laia Monte Ávila Ed., 1988.

- Pintura y sociedad*. Madrid, Cátedra, 1984.
- Frege, G.; *Sobre sentido y referencia*, en ; VV.AA: *Estudios sobre semántica*. Barcelona, Ariel, 1971.
- Gadamer, Hans Gerog: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, E.Paidós, 1991.
- Verdad y Método I. Fundamentos de una hermeneútica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.
- Gibson, J.; *Percepción del mundo visual*. Buenos Aires, Infinito, 1974.
- Gombrich, E.H.; *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Ed.Gustavo Gili, S.A., 1979.
- Map and mirror.:Theories of Pictorial Representation*, en *A landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1979.
- Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid, Alianza, 1987.
- Goodman, Nelson; *Los lenguajes del arte, Aproximación a la Teoría de los Símbolos*. Barcelona, E.Seix Barral, 1976.
- Maneras de hacer mundos*. Madrid, La balsa de la medusa, 1990.
- Heidegger, Martin; *Sendas perdidas*. Buenos Aires, Ed.Losada, 1979.
- Herding, Klaus; *Mimesis und Innovation*, en *Zeichen und Reelität*. Stauffenburg, Oehler (de.), 1984.

- Hochberg, J.; *Representación de objetos y personas, en Arte, percepción y realidad.* Barcelona, Paidós, 1983.
- Koller, H.; *Die Mimesis in der antike. Nachahmung Darstellung,* Berna, E. Ausdrück, 1954.
- Maltese, C.; *Semiología del mensaje objetual.* Madrid, Comunicación, 1972.
- Marin, Louis; *Théories de la représentation, en: VV.AA.; L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse.* París, DUNOD, 1988.
- Merleau-Ponty, M.M.: *Fenomenología de la percepción.* Barcelona, E. Península, 1978
- Signos.* Barcelona, 1964.
- El ojo y el espíritu.* Barcelona, Ed. Península, 1986.
- Moles, A.; *Teoría de la información y la percepción estética.* Madrid, Júcar, 1976.
- Panofski, E.; *El significado de las artes visuales.* Buenos Aires, Ed. Infinito, 1970.
- París, J.; *El espacio y la mirada.* Madrid, 1968.
- Pérez Carreño, Francisca :*Los placeres del parecido, icono y representación.* Madrid, La balsa de la Medusa, 1988.
- Pollit, J.J.; *Arte y experiencia en la Grecia clásica.* Barcelona, 1984.
- Prieto, L.; *Mensajes y señales.* Barcelona, Seix Barral, 1967.

- Putman, Hilary; *Las mil caras del realismo*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Rey, A.; *Abstraction et Representation*, en *A Landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1979.
- Rodríguez Adrados, Fco.; *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona, E. Planeta, 1972.
- Russel, B.; *Lógica y conocimiento*. Madrid, 1970.
- Schefer, S.; *Escenografía de un cuadro*. Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Souriau Étienne; *Vocabulaire D'Esthétique*. París, Presses Universitaires de France, 1990
- Tatarkiewicz, W.; *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 1990.
- Toulmin, Stephen; *La filosofía de la ciencia*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1964.
- Vatimo, G.; *Las aventuras de la diferencia, Razón hermeneútica y razón dialéctica*, Barcelona, E. Península, 1986.
- Vernant, J.P.; *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 1982.
- Winckelmann, J.J.; *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Wollheim, R.; *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ARTÍCULOS

Donnell Kotrozo, C.; *Representation and Expression*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, nº 2, 1980.

Representation as denotation. Journal of Aesthetics and Art Criticism, nº 4, 1982.

Marin, Louis; *La description du tableau et le sublime en peinture*. París, Communications nº 34, 1981.

Morawski, Stefan; *Mimesis*, en la revista *Semiótica*, nº 2, 1970.

Rodríguez Adrados, F.; *Orígenes de la lírica griega*. Madrid, Revista de Occidente, 1976.

VV.AA. *Nelson Goodman et les langages de l'art*. París, Les Cahiers nº 41, 1992.

BIBLIOGRAFÍA-RICHARD ARTSCHWAGER

JUSTIFICACIÓN:

Las reflexiones y la obra de Richard Artschwager, constituyen un referente fundamental en la presente investigación. Por un lado, su obra problematiza la relación arte-realidad, replantea los límites de dicha relación y pone en tela de juicio el sentido de la representación-presentación en las nuevas condiciones del arte, como ha quedado de manifiesto en el capítulo 4. Por otro, caracteriza sus instalaciones como *naturalezas muertas*, y manifiesta la persistencia de sus fundamentos en las condiciones del arte actual.

En el transcurso de su larga dedicación al desarrollo de su obra, Richard Artschwager ha estado en estrecha relación con dos de las manifestaciones artísticas de mayor influencia en la segunda mitad del presente siglo, el pop-art y el minimalismo, pero al mismo tiempo ha mantenido su propia forma de enfrentarse al arte, al margen de las diversas denominaciones estilísticas. El reconocimiento de su obra en nuestro país, hasta hace pocos años, ha sido escaso, e incluso hoy en día reservado a círculos muy pequeños, lo que sin duda ha condicionado la escasa publicidad de sus aportaciones en español, apesar de ser uno de sus idiomas usuales (se recuerdan, en este sentido, su exposición en la primavera de 1989 en el Palacio de Velázquez y su posterior paso por los Talleres del Círculo de Bellas Artes de Madrid).

Esta constatación nos ha llevado a complementar la última parte de la tesis, introduciendo un análisis pormenorizado de varias de sus obras más importantes, y a incluir una bibliografía completa que permita acceder a los documentos y publicaciones referidos al artista, ambas cosas inexistentes, hasta la fecha, en español.

BIBLIOGRAFÍA-RICHARD ARTSCHWAGER

GENERAL:

Artschwager, R. y Kord, C.; *Basquet Table Door Window Mirror Rug*. New York, Terry Printing, 1976.

Artschwager, R. (cont); *Name Book Y: Statements on ArtK*. Chicago, N.Davidson y D.Sultan eds., N.A.M.E. Gallerey, 1977.

Brooke Alexander (ed.); *Richard Artschwager, Complete Multiples*. New York, 1991.

Hindry, Ann; *Claude Berri Rencontre/Meets Leo Castelli*. París, Renn, 1990.

BIBLIOGRAFÍA-RICHARD ARTSCHWAGER

ARTÍCULOS:

Albright, Thomas; *Hanging around Galleries*, en *San Francisco Chronicle*, 3 de enero, 1970.

Alloway, Lawrence; *Art as Likeness*, en *Arts Magazine*, mayo, 1967.

- Amaya, Mario; *Collectors; Mr. and Mrs. Jack W, Glenn*, en *Art in America*, nº 58, marzo-abril, 1970.
- Armstrong, Richard; *Asher/Faure Gallery, Los Angeles Exhibition*, en *Flash Art*, ns. 96-97, marzo- abril, 1980.
- Artschwager, R.; *The Hydraulic Door Check*, en la Revista *Arts Magazine*, nº 42, nov. 1967.
- Art and Reason*, en *Parquett*, nº 23, 1990.
- ¿Hay vida después de la fama?*, en *El Europeo*, nº45, 1993
- Ashbery, John; *Biennials Bloom in the Spring*, en *Newsweek*, 18 de abril, 1983.
- Battcock, Gregory; *Richard Artschwager*, en *Arts Magazine*, nº 42, feb. 1968.
- Information Exhibition*, en *Arts Magazine*, nº 44, 1970.
- New York*, en *Art and Artists*, nº 7, junio, 1972.
- Baker, Elizabeth; *Artschwager's Mental Furniture*, en *Art News*, nº 66, enero 1968.
- Beamguard, Bud; *Close, Zucker, Artschwager*, en *Artweek*, 2 de octubre, 1976.
- Belocan, A.G. y Mendini, F.; *Il Componente al Bagno*, en la revista *Casabella*, mayo, 1973.
- Bleckner, Ross; *Transcendent Anti-Fetishism*, en *Artforum*, nº 17, marzo, 1979.

- Benedikt, Michael; *Richard Artschwager, Myron Stour and Peter Young*, en *Art News*, nº 65, feb. 1967.
- Bruggen, Coosje van; *Richard Artschwager*, en *Artforum*, nº22, sept. 1983.
- Cameron, Dan; *Art and Its Double*, en *Flash Art*, mayo, 1987.
- Campbell, Lawrence, *R.Artschwager, Christo, Alex Hay and Robert Watts*, en la revista *Art News*, nº 63, °964.
- Richard Artschwager*, en *Art News*, nº 64, marzo, 1965.
- Canaday, John; *Art*, en *The New York Times*, 6 de enero 1968.
- Cavaliere, Barbara; *Richard Artschwager*, en *Arts Magazine*, nº 56, febrero, 1982.
- Collins, James; *Richard Artschwager*, en *Artforum*, nº 12, febrero, 1974.
- Derfner, Phyllis; *New York*, en *Art International*, nº 18, enero, 1974.
- New York Letter*, en *Art International*, nº 18, verano 1974.
- Dewitt, Jan Mc; *The Object: Still-Life*, en la revista *Craft Horizons*, nº 25, sept-oct. 1965.
- Dienst, R.G.; *Kunsthalle Basel: Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven*, en *Kunstwerk*, nº 39, febrero, 1986.
- Donohue, Victoria; *The Tide Turns for an Eccentric*, en *Philadelphia Inquirer*, 19 nov. 1979.

- Dudar, Helen; *Pop Art Explosion; What it is. Why it is-and Howw Much Is That Soup can in the Window?*, en *New York Post*, 14 de febrero, 1965.
- Factor, Donald; *Boxes*, en la revista *Artforum*, nº2, abril, 1964.
- Foote, Nancy; *The Apotheosis of the Crummy Space*, en *Artforum*, nº 15, octubre 1976.
- Frackman, Noel; *Richard Artschwager*, en *Arts Magazine*, nº 51, enero 1977.
- Richard Artschwager/Mary Ellen Mark*, en *Arts Magazine*, nº 52, abril 1978.
- Frank, Peter; *New York Reviews: Richard Artschwager*, en *Art New*, nº 77, octubre 1978.
- Gardner, Paul; *Do Titles Really Matter?*, en *Art News*, febrero, 1992.
- Glueck, Grace; *Art People*, en *The New York Times*, 14 de abril, 1978.
- Art*, en *The New York Times*, 18 de marzo, 1983.
- Heartney, Eleanor; *What's Missing at Battery Park?*, en *Sculpture*, vol. 8, nº 6, nov.-dic. 1989.
- Josephson, Mary; *Richard Artschwager and Castelli*, en *Art in American*, nº 60, sep.-oct. 1972.

- Judd, Donald; *Dick Artschwager and Richard Rutkowski*, en la revista *Arts News*, nº 58, oct. 1959.
- Four*, en la revista *Arts Magazine*, nº 38, sept. 1964.
- Richard Artschwager*, en *Arts Magazine*, nº 39, marzo, 1965.
- Kalil, S.; *Artschwager's Wonderland*, en *Artweek*, nº 11, abril, 1980.
- Karp, Ivan; *Rent Is the Only Reality or the Hotel Instead of the Hymm*, en *Arts Magazine*, nº 46, dic. 1971.
- Kerber, Bernhard; *Documenta und Szene Rhein-Ruhr*, en *Art International*, nº 16, oct. 1972.
- Richard Artschwager*, en *Kunstforum International*, enero 1974.
- Kingsley, April; *Richard Artschwager*, en *Art News*, nº 71, mayo 1972.
- Kholer, Georg; *The Wax and the Mast: The Teachings of Circe*, en *Parkett*, nº 23, 1990.
- Kramer, Hilton; *Show at the Modern Raises Questions*, en *The New York Times*, 2 de julio, 1970.
- Kuspit, Donald B.; *Richard Artschwager at Mary Boone*, en *Art in America*, nº 71, sept. 1983.
- Lageira, Jacinto; *Richard Artschwager: Categories de l'art, limite des objects*, en *Parachute*, nº 63, abril-mayo, 1992.

- Levin, Kim; *Double Takes*, en *The Village Voice*, 26 de abril, 1983.
- Lorber, Richard; *Group Show*, en *Arts Magazine*, nº 50, diciembre 1975.
- Lubell, Ellen; *Richard Artschwager*, en *Arts Magazine*, nº 46, mayo, 1972.
- Madoff, S.H.; *Richard Artschwager's Sleight of Mind*, en *Art News*, enero 1988.
- Marshall, W.Neil; *Toronto Letter*, en *Art International*, nº 17, 1973.
- Martin, Henry; *The 37th Venize Biennale*, en *Art International*, nº 20, sep. 1976.
- Miller, John; *In the Beginning There was Formica*, en *Artscribe*, marzo 1987.
- Morrison, C.L.; *Chicago: Richard Artschwager*, en *Artforum*, nº 14, abril 1976.
- Perreault, John; *The New-Old Look*, en *The Village Voice*, enero 1968.
- Classic Pop Revisited*, en *Art in American*, nº 62, marzo-abril 1974.
- Pincus-Witten, Robert; *New York: The Photographic Image*, en *Artforum*, nº43, marzo 1966.
- Sound, Ligth and Silence in Kansas City*, en *Artforum* nº 5, enero 1967.
- Richard Artschwager*, en *Artforum*, nº6, enero, 1968.

- Pomeroy, Ralph; *New York; And Now, Anti-Museum Art?*, en *Art and Artist*, nº 3, marzo 1969.
- Plagens, Peter; *Los Angeles; Richard Artschwager*, en *Artforum* nº8, junio 1970.
- Puvogel, Renate; *Richard Artschwager*, en *Artis:Zeitschrift fur Neue Kunst*, dic.90-enero 1991.
- Ratcliff, Carter; *New York Letter*, en *Art International*, nº 16, 1972.
- Rotzler, Willy; *Kunstmobel und Mobelkunst*, en la revista *DU*, septiembre 1982.
- Russell, Hayward; *Pop Reappraised*, en *Art in American*, nº57, julio-agosto 1969.
- Russell, John; *Art*, en *The New York Times*, 22 de marzo, 1975.
- Art*, en *The New York Times*, 5 de octubre, 1979.
- Sager, Peter; *Artschwager*, en *Neue Formen des Realismus*, oct. 1973.
- Schaffner, Ingrid; *A Short History of the blp*, en la revista *Parkett*, nº46, 1996.
- Schwabsky, Barry; *Richard Artschwager*, en *Flash Art*, febrero, 1987.
- Schwartz, Ellen; *Richard Artschwager*, en *Art News*, nº 76, sept. 1977.
- Sentís, Mireia; *Los objetos de Artschwager*. Diario *El País*, suplemento *ARTES*, Madrid,04.02.89.
- Siegel, Jeane; *Arp to Artschwager*, en *Arts Magazine* nº 42, oct.-nov. 1967.

- Smith, Roberta; *Expression with the Ism*, en *The Village Voice*, 29 de marzo, 1983.
- Richard Artschwager*, en *Artforum*, nº 13, verano 1975.
- Taking Consensus*, en *The Village Voice*, 26 de abril, 1983.
- The Artschwager Enigma*, en *Art in America*, nº 67, octubre, 1979.
- Smith, V.; *Leo Castelli Gallery, N.York: Exhibit*, en *Flash Art*, nº 195, diciembre 1981.
- Stitelman, Paul; *Richard Artschwager*, en *Arts Magazine*, nº 48, enero, 1974.
- Tazzi, P.L.; *Leo Castelli Gallery, New york: Exhibit*, en *Artforum*, nº 23, verano, 1985.
- Taylor, Robert; *Other Voices, Other Rooms*, en *Boston Sunday Globe*, 8 de febrero, 1981.
- Thomsen, Barbara; *Richard Artschwager*, en *Art News*, nº 73, enero, 1974.
- Tolnick, Judith; *Richard Artschwager*, en *Art New England*, nº 1, abril 1989.
- Vernet, G.; *Drawing Invitational 1981*, en *Arts Magazine*, nº 56, febrero 1982.
- Welish, Marjorie; *The Elastic Vision of Richard Artschwager*, en la revista *Art in America*, mayo-junio 1978.
- Willard, Charlote; *Richard Artschwager*, en *New York Post*, 6 de enero 1968.

- Winter, P.; *Kunstverein in Hamburg*, en *Kunstwerk*, nº 31, diciembre, 1978.
- Welish, Marjorie; *The Elastic Vision of Richard Artschwager*, en *Art in American*, nº 66, mayo-junio 1978.
- Yau, John; *Richard Artschwager's Linear investigations*, en la revista *Drawing*, enero, 1985.
- Richard Artschwager*, en *Artforum*, enero 1987.
- Zimmer, William; *Richard Artschwager*, en *Arts Magazine*, nº 49, junio 1975.
- Richard Artschwager's Linear Investigations*, en *Drawing*, nº 11, enero-febr. 1985.

BIBLIOGRAFÍA- RICHARD ARTSCHWAGER

CATÁLOGOS:

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- Alloway, Lawrence; *The Photographic Image*. New York, Guggenheim Museum, enero-febr. 1966.
- Ammann, Jean-Christophe; *Remarques sur quelques oeuvres de Richard Artschwager*, catálogo de la exposición del artista en la Kunsthalle Basel, el Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven y el capcMusée de Bordeaux nov. 85- abril 86.

As Y Imagine..., The Picture After the Last Picture, Viena, Galería Metropol, 1991.

Armstrong, Richard; *Arte sin fronteras*, en el Catálogo *Richard Artschwager*, exposición itinerante, Palacio de Velázquez, 10 febr.- 2 abril 1989. Madrid, Ministerio de Cultura. Exposición procedente del Whitney Museum of American Art, N.York.

Armstrong, R.; Cathcart, L. y Delehanty, S.; *Richard Artschwager's Theme(s)*. N.York, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, julio-agosto, 1979.

Artschwager, R. y Kord, Catherine; *Richard Artschwager*, catálogo de la exposición del Museum of Contemporary Art, Chicago, 1973.

Celant, Germano; *Richard Artschwager, PUBLIC (public)*. Wisconsin, Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison, sept.-nov. 1991.

Eckman, Carol; *Richard Artschwager: A Selection from Two Decades of Drawing*. New York, Nolan/Eckman Gallery, mayo, 1993.

Fairbrother, Trevor; *Connections: Richard Artschwager*. Boston, Massachusetts, Museum of Fine Arts, marzo-julio, 1992.

Kertess, Klaus; *His Peers and Persuasion*. Los Ángeles, Daniel Weinberg Gallery, y New York, Leo Castelli Gallery, marzo-junio 1988.

Kotte, Wouter; *Sonsbeek Buiten de Perken*. Utrecht- Holanda, Park Sonsbeek, junio-agosto, 1971.

Kord, Catherine y Artschwager, R.; *Richard Artschwager/ Alan Shields*. Chicago, Illinois, Museum of Contemporary Art, febrero-marzo, 1973.

Zu Gast in Hamburg-Richard Artschwager. Kunstverein Hamburg, sep.-oct. 1978.

Lewallen, Connie; *Richard Artschwager/Matrix 82*. California, Berkeley, Matrix Gallery, University Art Museum, dic. 84- febrero 1985.

Marck, Jan van der; *Art by Telephone*. Chicago, Museum of Contemporary Art, nov.-dic., 1969.

Schaffner, Ingrid; *Archipelago*. Frankfurt, Portikus, abril-mayo, 1993.

Schjeldahl, Peter; *Richard Artschwager, New Works*. Tokyo, Akira Ikeda Gallery, junio 1989.

Thorkildsen, Asmund; *Richard Artschwager*. Oslo, Norway, Kunstnernes Hus, marzo-mayo, 1992.

VV.AA.; *Richard Artschwager. Complete Multiples*. Chicago, Rhona Hoffman Gallery, marzo 1991. Birmingham S.Hilberry Gallery. Cleveland, Cewnter for Contemporary Art. Basel, Galerie Elisabeth Kaufman. Munich; Sabine Knust/Maximilian Verlag. Hamburg, Produzentengalerie. Krefeld, Museum Hans Lange, febrero, 1994.

V.AA.; Catálogo de la exposición dedicada al autor en la Fundación Cartier de París, marzo 1995.

VV.AA.; *Richard Artschwager: His Peers and Persuasions*. Los Angeles, Daniel Weinberg Gallery, marzo-abril, 1988.

BIBLIOGRAFÍA- RICHARD ARTSCHWAGER

CATÁLOGOS

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Abadie, Daniel y Kultermann, Udo; *Hyperréalistes Américains*. Paris, Galerie des 4 Mouvements, oct.-nov. 1972.

Abelman, H. y Adrichem, J.van; *Outdoor sculpture project and exhibition*. Rotterdam, verano 1988.

Aldrich, Larry; *Cool Art*. Conneticut, The Aldrich Museum of Contemporary Art, enero-marzo, 1967.

Alloway, Lawrence; *The New Art*. Middletown, Davidson Arts Center, Wesleyan University, marzo, 1964.

The Photographic Image. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, enero-febr. 1966.

Contemporary American Sculpture: Selection I. New York, Whitney Museum of American Art, abril-mayo, 1966.

Alloway, L. y Atkinson, T.; *Directions '68: Options*. Chicago, Museum of Contemporary Art, sept.-oct., 1967.

Amagasaki, Kikuko, y otros; *Pharmakon 90*. Japon, Nippon Conventiom Center, julio-agosto, 1990.

Atkinson, Tracy; *A Plastic presence*. New York, The jewish Museum, nov.69- enero 1970.

Armstrong,E. y McGuire, Sh.; *First Impressions. Early Prints by Forty-six Contemporary Artists*. Minneapolis, Walker Art Center, junio-sep. 1989.

Baur, John; *Contemporary American sculpture*. N.York, Whitney Museum of American Art, dic. 70- enero, 1971.

Contemporary American Painting. N.York, Whitney Museum of American Art, enero-marzo, 1972.

Blau, Douglas; *The Times, The Chronicle & The Observer*. Kent. New York, Kent Fine Art, diciembre 90- febrero 1991.

Bode, Arnold; Imdahl, Max y Leering, Jean; *Documenta IV*. Kassel, junio-oct. 1967.

Bruno, G.; Sborgi, F. y Fagone, V.; *Immagine per la Città*. Génova, Ente Manifestazioni Genovesi, abril-junio, 1972.

Burback, W.; Johnson, Ch. y Smith, G.; *¿Kid Stukk?*. N.York, Buffalo, Albright-Knox Gallery, julio-sep.1971.

Bussmann,K. y Köning, K.; *Sculptur Projekte in 1987, Münster*. Westfälisches Landesmuseum, junio-oct. 1987.

- Cameron, Dan; *ReDEFINING THE OBJECT*. Dayton, Ohio, University Art Galleries y Cleveland Center for Contemporary Art, 1988.
- Castelli, Nina; *The Turning Point: Art and politics in 1968*. Cleveland Center for Contemporary Art, sept-oct. 1988.
- Cathcart L., Linda; *American Painting of the 1970s*. N.York, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery. 1970.
- Caws, M.A.; Schaffner, I. y Simic, Ch.; *The Return of the Cadavre Exquis*. N.York, The Drawing Center, nov. dic. 1993.
- Chave, Anna; *POWER. Its Mits and Mores in American Art 1961-1991..* Indiana, Indianapolís Museum of Art, sept.-nov. 1991.
- Coe, Ralph T.; *Sound, Light, Silence: Art That Performs*. Kansas City, Missouri, William Rockhill Nelson Gallery y Atkins Museum of Fine Arts, nov.-dic. 1966.
- Compton, Michael; *New Art*. Londres, Tate Gallery, 1983.
- Crone, RainerM; *Similia/Dissimilia: Abstraktionen in Malerei, Sculptur und Photographie heute*. Düsseldorf, Städtisch Kunsthalle, agosto-sep. 1987.
- Cummings, Paul; *Drawing Acquisitions, 1981-85*. New York, Whitney Museum of American Art, junio-sept. 1985.
- Daniel, M.R.; Gaugh, H.F. y Hunter, S.; *An American Renaissance: Paintings and Sculpture Since 1940*. Florida, Museum of Art, Lauderdale, enero-marzo, 1986.

- Danto, Arthur; *Art and Application*. New York, Turbulence Gallery, febrero-marzo, 1993.
- Deitch, Jeffrey y Halley, Peter; *Cultural Geometry*. Atenas, DEKA Foundation, House of Cyprus, enero-abril, 1988.
- Delehanty, Suzanne; *Painting, Sculpture and Drawing of the 60's and 70's from the Dorothy and Herbert Vogel Collection*. Filadelfia, Institute of Contemporary Art of the University of Pennsylvania, oct.-nov. 1975.
- Delehanty, S. y Pincus-Witten, R.; *Improbable Furniture*. Filadelfia, Institute of Contemporary art of the University of Pennsylvania, marzo-abril, 1977.
- Friedman, M.; Gay, P. y Pincus-Witten, R.; *A View of a Decade*. Chicago, Museum of Contemporary Art, sep.-nov. 1977.
- Fox, H.; McClintic, M. y Rosenzweig, Ph.; *Content: A Contemporary Focus*. Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, oct. 84- enero 1985.
- Geldzahler, Henry; *American realism: Post Pop*. Michigan, Meadow Brook Art Gallery, febrero-marzo, 1973.
- Gordon, Peter y Hall, Donald; *Diamonds Are Forever*. Albany, New York State Museum, sept.-nov. 1987.
- Haskell, B.; Marshall, R. y Sims, P.; *Biennial Exhibition*. New York, Whitney Museum of American Art, marzo-mayo 1983.

- Heiss, Alanna; *Rooms*. n. York, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, junio, 1976.
- Hobbs, Robert; *Cornell Then, Sculpture Now*. New York, Sculpture Now Gallery, dic. 77- enero 1978.
- Hoffmann, H. y Weiermair, P.; *Prospect '89: Eine Internationale Ausstellung aktueller Kunst*. Frankfurt, Frankfurter Kunstverein and Schirn Kunsthalle, marzo-mayo 1989.
- Hogan, C.E.; *Hyperréalistes Américains*. Paris, Galerie Arditti, oct.-nov. 1973.
- Hoos Fox, Judith; *Furniture, Subject and Object*. Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, marzo-junio, 1983.
- Kardon, Janet; *Connections-Bridges, Ladders, Ramp, Staircases, Tunnels*. Filadelfia, Institute of Contemporary Art of the University of Pennsylvania, marzo-abril, 1983.
- Kertess, Klaus; *The Painterly Figure*. N. York, The Parrish Art Museum, Southampton, julio-sep. 1983.
- Kirby, Michael; *Beyond Realism*. New York, The Pace Gallery, mayo, 1965.
- Klein, Michael R., y Stearns, Robert; *Tableaux. Nine Contemporary Sculptors*. Cincinnati, The Contemporary Arts Center, sep-nov., 1982.
- Kren, Alfred; *Amerikanische Zeichnungen der Siebziger Jahre*. Louisiana Museum of Modern Art, Danemark; Kunsthalle Basel, Schweiz; Städtische Galerie

Im Lembachhaus, München y Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen,
agosto-81 / octubre-82.

Krishner, J.R.; *Contemporary American Sculpture. Signs of Life.* Lisboa, Fundacao
Calouste Gulbenkian, mayo-julio, 1989.

Landgren, M.E. y Leiris, Alan; *Editions in Plastic.* Baltimore, University of Mariland Art
Gallery, dic. 70- enero 1971.

Meier, Kurt von; *Mixed Masters.* Houston, Tejas, Jones Hall Art Center, mayo-sept.
1967.

Mous, Huub; *Het meubel verbeeld-Forniture as art.* Rotterdam, Museum Boymans-
van Beuningen, abril-junio 1988.

Nochlin, Linda; *Realism Now.* New York, Vassar College Art Gallery, mayo-junio,
1967.

Perreault, John; *Outside the City Limits: Landscape by New York Artist.* N.York,
Thorpe Intermedia Gallery, oct.-nov. 1977.

Pomeroy, Ralph; *Soft Art.* Nueva Jersey,Cultural Center, N.Jersey State Museum, marzo-
abril, 1969.

Prince, Richard; *Inside World.* New York, Kent Fine Art, 1989.

Ratcliffe, Carter; *Musée Temporaire.* Frejus, Francia, Fondation daniel Templon, julio-
sept. 1991.

- Rohn, Robert J.; *Painting and Sculpture Today: 1969*. Indianapolis Museum of Art, mayo-junio, 1969.
- Rosenstein, Harris; *Selected New York Artist*. Finch College Museum of Art, Ithaca, abril-mayo, 1967.
- Shine, Kynaston Mc; *Primary Structures*. New York, The Jewish Museum, abril-junio 1966.
- Information*. N.York, The Museum of Modern Art, julio-sept. 1970.
- Stich, Sidra; *Made in USA, An Americanization of Modern Art*. California, Berkeley, University Art Museum, junio 1987.
- Storr, Robert; *Devil on the Stairs: Looking Back on the Eighties*. Filadelfia, Pennsylvania Institute of Contemporary Art, octubre 91- enero 1992.
- Strelow, Hans y Wissman, Jürgen; *Sammlung 1968 Karl Ströher*. Berlin, Neue Nationalgalerie, febr.-marzo, 1969.
- Taylor, J.Ll.; *Direction 2: Aspects of a New realism*. Milwaukee Art Center; Contemporary Arts Museum de Houston, y Akron Art Institute de Ohio.
- Thorkildsen, Asmund; *Medaljens bakside: Pirouettes/Selection from the Olympic Collection*. Norway, Lillehammer Art Museum, marzo-mayo, 1993.
- Tosatto, Guy; *L'ivresse du réel: l'objet dans l'art du Xxe siècle*. Nimes, Francia, Carré d'Art, mayo-agosto, 1993.

- Tunarkin, Susan; *Using Walls (Indoors)*. New York, The Jewish Museum, mayo-junio, 1970.
- VV.AA.; *American Art in the 20th Century*. Berlin, Martin-Gropius-Bau, mayo, 1993.
- VV.AA.; *Artschwager, R., Close, Chuck, Zucker, Joe*. Daniel Weinberg Gallery, La Jolla Museum of Contemporary Art, Memorial Union Art Gallery, sept-76 a enero-77.
- VV.AA.; *Ausstellung/Exhibition*. Franffurt, Galerie Nevendorf, junio-julio 1992.
- VV.AA.; *Carnegie International*. Pittsburg, The Carnegie Museum of Art, nov. 88-enero 1989.
- VV.AA.; *Critical Perspectives in American Art*. Massachusetts, Fine Arts Center Gallery, abril-mayo, 1976.
- VV.AA.; *Der Einzelne und die Masse*. Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 1975.
- VV.AA.; *Documenta V*. Kassel, 30 de junio a 8 de oct. 1972. Prólogo de Harald Szeemann.
- VV.AA.; *Documenta VII*. Kassel, 19 de junio a 28 de sept., 1982. Prólogo de F.H. Fuchs.
- VV.AA.; *Documenta VIII*. Kassel, 14 de junio a 17 de sept. ,1987. Presentación de Manfred Schneckenburger.

- VV.AA.; *Documenta IX*. Kassel, 13 de junio a 20 de septiembre 1992.
Introducción de Jan Hoet.
- VV.AA.; *Kijken naar de werkelijkheid*. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, junio- agosto, 1974.
- VV.AA.; *Live in Your Head*. Berna, Kunsthalle Bern, marzo-abril, 1969.
- VV.AA.; *Metropolis*. Berlin, Martin-Gropius-Bau, abril-julio, 1991.
- VV.AA.; *Pop Art*. Londres, Royal Academy of Arts, sept.-dic. 1991.
- VV.AA.; *Pop-Art*. The Montreal Museum of Fine Art, octubre 92- enero, 1993.
- VV.AA.; *Pop Art Redefined*. Londres, Hayward Gallery, julio-sept. 1969.
- VV.AA.; *Sammlung 1968 Karl Ströer*. Düsseldorf, Städtischen K., abril-jun. 1969, y Kunsthalle Bern, julio-sep. 1969.
- VV.AA.; *Spiegel Bilder*. Kunstverein Hannover; Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stad Duisburg, y Haus am Waldsee Berlin; junio a oct. 1982.
- VV.AA.; *Strange Hotel*. Dinamarca, Aarhus Kunstmuseum; sept.-nov. 1993.
- VV.AA.; *The Century of the Multiple*. Hamburg, Deichtorhallen, sept.-oct. 1994.
- VV.AA.; *The Picture After The Last Picture*. Viena, *Galeria Metropol*, otoño 1990.

- VV.AA.; *200 Years of American Sculpture*. New York, Whitney Museum of American Art, marzo-dic. 1976.
- VV.AA.; *37 Bienal de Venecia*. 14 de julio a 10 de octubre, 1976.
- VV.AA.; *39 Bienal de Venecia*. 1 de junio a 30 de septiembre, 1980.
- VV.AA.; *Wall Works: Wall Installations in editions 1992-93*. Köln, Edition Schellman, sept.-dic. 1993.
- Warren, Lynne; *Three Decades: The Oliver-Hoffmann Collection*. Chicago, Museum of Contemporary Art, dic. 88- febrero 1989.
- Weinhardt, Carl.J.; *Painting and Sculpture Today*. Indianapolis Museum Of Art, abril-junio, 1972.
- Weintraub, Linda; *The Maximal Implications of the Minimal Line*. New York, Milton and Sally Avery Center for the Arts-The Bard College Center, 1985.
- Weiss, Evelyn; *Kunst der sechziger Jahre: Sammlung Ludwig*. Colonia, Wallraf-Richartz-museum y Museum Ludwig, febrero- mayo, 1969.
- Zummer, Tom; *Re-Framing Cartoons*. Columbus, Ohio, Wexner Center for the Arts, junio- sept. 1992.

BIBLIOGRAFÍA- RICHARD ARTSCHWAGER

ENTREVISTAS:

- Blisténe, Bernard; *Entretien avec Richard Artschwager*; del Catálogo de la exposición realizada en el Centre Georges Pompidou- Musée national d'art moderne. Galeries Contemporaines del 7 de julio al 17 de septiembre 1989.
- Brooke Alexander; Entrevista en el catálogo de la exposición *Complete Multiples*, N.York, marzo 1991.
- Bruggen, Coosje van ; Entrevista en la revista *Artforum* nº 22, sep. 1983.
- Devitt, Jan Mc; *The Object: Still Life. Interviews with the Object Makers, Richard Artschwager and Claes Oldenburg, on Craftmanship, Art and Function*, en la revista *Craft Horizons*, nº 25 septiembre- octubre 1965.
- Eckman, Carol; En el catálogo de la exposición, *Artschwager: A Selection from Two decades of Drawing*. N.York, nolan/eckman Gallery, mayo, 1993.
- Kord, Catherine; Entrevista en el Catálogo de la exposición del "Museum of Contemporary Art", Chicago, 1973.
- Kotte, Wouter; En el catálogo de la exposición *Sonsbeek Buiten de Perken*, Utrecht, Park Sonsbeek, junio-agosto, 1971.
- Olivares, Rosa; Entrevista en la Revista *Lápiz*, nº 44, Madrid, octubre 1987.
- Sentis, Mireia; Entrevista en el diario *El País*, suplemento *ARTES*, Madrid, 04.02.89.

BIBLIOGRAFÍA- RICHARD ARTSCHWAGER

REVISTAS:

Parkett Número 23, dedicado a R. Artschwager, con una Edición especial de su obra. 1990.

Artículos de: Arthur C.Danto, Georg Kohler, Mario A. Orlando, Joyce Carol Oates, Werner Oechsling, Alan Lightman, Patrick McGrath, Daniel SoutifLászló F. Földenyi, Jean Strouse.

Parkett Número 46, dedicado a R. Artschwager, C.Noland. 1996.

Artículos de Ingrid Schaffner, Kurt W. Forster, Vik Muniz, Richard Armstrong.

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- ILUSTRACIONES -

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Pieter Aertsen;

<i>Escena de mercado</i> (sin fecha). Óleo sobre madera 127 x 85 cm.	
Colonia, Wallraf - Richartz-Museum. (10)	58
<i>Ecce Homo</i> , hacia 1550. Óleo sobre madera, 59.5x122.5 cm.	
Munich, Alte Pinakothek. (22)	92
<i>Carnicería</i> , 1551. Óleo s/madera, 124x169cm. Uppsala, U.Kunst. (23)	92
<i>Cristo en casa de Marta y María</i> , 1552. Óleo sobre madera 60 x 101.5 cm.	
Viena, Kunsthistorisches Museum. (24)	94
<i>Vendedora en el puesto de verduras</i> , 1567. Óleo sobre madera, 111x110 cm.	
Berlin, Staatliche Museen. (27)	96

Karl Andre;

<i>Lever (Palanca)</i> , 1966. Ladrillos alineados en el Jewish Museum,	
N.York. (88)	308

Richard Artschwager;

<i>Handle (Tirador)</i> , 1962. Madera, 76.2 x 121.9 x 10.2 cm.	
Colección de Kasper Köning. (102)	355
<i>Mirror</i> , 1964. Formica y pintura sobre madera 155 x 110 x 10 cm.	
Saatchi Collection. (103)	355
<i>Handle (Tirador)</i> , 1965. Formica sobre madera 108 x 33 x 31 cm.	
Londres, Saatchi Collection. (104)	355
<i>Portrait I (Retrato I)</i> , 1962. Acrílico sobre madera y celotex	
188 x 66 x 30.5 cm. Colección Kasper Köning. (105)	361
<i>Portrait II (Retrato II)</i> , 1963. Formica sobre madera	

172.7 x 66 x 33 cm. Colección particular. (106)	361
<i>American Pop-art</i> . Exposición en el Whitney Museum, N.York, 1974. (107)	364
<i>Table and Chair</i> , 1962-63. Acrílico sobre madera en dos piezas.	
Colección Paula Cooper. (108)	366
<i>Table and Chair</i> , 1963-64. Formica sobre madera en dos piezas.	
The Trustees of Tate Gallery, Londres. (109)	366
<i>Chair</i> , 1963. Formica sobre madera, 94 x 50.8 x 55.9 cm.	
Colección S.Brooks Barron. (110)	371
<i>Description of Table</i> , 1964. Formica sobre madera, 66.7 x 81.3 x 81.3 cm.	
Whitney Museum of American Art, N.York	
(donación de la Howard & Jean Lipman Foundation. (111)	371
<i>Triptych</i> , 1964. Formica sobre madera, 101.6 x 233.7 x 15.2 cm.	
Kent Fine Art, Inc. N.York. (112)	376
<i>Jamus II</i> , 1982. Acrílico sobre celotex, 132.7 x 85.1 x 48.3 cm.	
Colección de Jeffrey y Marsha Miro. (113)	378
<i>Triptych IV (Fucking Painting)</i> , 1967-68. (114)	381
<i>Díptico III</i> . Formica sobre madera, 172.7 x 213.4 x 11.4 cm.	
Colección particular. (115)	383
<i>Flayed Tables</i> , 1984-85. Acrílico sobre madera, 312.4 x 133.4 x 45.7 cm.	
Colección de Suzanne y Howard Feldman. (116)	384
<i>Splatter Chair II</i> , 1992. Formica y madera. (117)	384
<i>Mirror/Mirror-Table/Table</i> , 1964. Formica sobre madera en cuatro piezas.	
Museum of C. Art, Los Angeles, Col. Barri Lowen. (118)	385
<i>Sliding Door</i> , 1964. Formica sobre madera con asas metálicas	
105.7 x 168 x 15.6 cm. Colección particular. (119)	388
<i>Table with Pink Tablecloth</i> , 1964. Formica sobre madera,	
64.8 x 111.8 x 111.8 cm. Colección Saatchi, Londres. (120)	389
<i>Open Door</i> , 1967. Formica sobre madera en dos paneles	
Colección particular. (121)	392
<i>Two Indentations</i> , 1967. Formica sobre madera, 121.9 x 143.8 x 33 cm.	
Colección de Naomi Spector y Stephen Antonakos. (122)	392

<i>Logus</i> , 1967. Formica sobre madera, 88.9 x 115.6 x 121.9 cm.	
Museum Ludwig, Colonia. (123)	393
<i>Weave-DrapeK</i> , 1971. Acrílico sobre celotex, 101 x 134.6 cm.	
Colección de Richard Plehn. (124)	393
<i>Polish Rider IV</i> , 1971. Acrílico sobre celotex con marcos metálicos.	
Museum für Gegenwartskunst, Basil. (125)	396
<i>Chandelier</i> , 1976. Acrílico sobre celotex, con marcos metálicos.	
Colección de Balene C. McCormick. (126)	397
<i>Garden</i> , 1974. Acrílico sobre celotex con marcos metálicos en tres paneles.	
The Museum of Modern Art, N.York. (127)	398
<i>Destruction V</i> , y <i>Destruction VI</i> , 1972. Acrílico sobre celotex.	
Colección de Eli y Edythe L. Broad. (128)	399
<i>Untitled (Table)</i> , 1962. Madera, 91.4 x 91.4 x 30.5 cm.	
Colección de Mr. y Mrs. Robert Hermelin. (129)	401
<i>Mirror</i> , 1991. Formica y pintura sobre madera, 221 x 85 x 25.4 cm. (130).....	405
<i>Reflection of Reflection</i> , 1971. Papel y cola, 63.5 x 48 cm. (131)	405
<i>Locations</i> , 1969. Una caja y cinco objetos, 38 x 26.8 x 12 cm.	
Tirada de 90 ejemplares. (132)	405
<i>The Clocktower</i> , 1978. Instalación en el Institute for Urban Resources.	
N.York, 1978. (133)	406
<i>Piano</i> , 1965. Formica y madera, 32 x 48 x 19 cm. (134)	406
<i>Blp</i> junto a diversos grafitis en una valla de N.York, 1971. (135)	407
<i>Blp</i> en una valla de New York, 1971. (136)	407
<i>Hair Boxes</i> , 1969. Madera y crines en diferentes tamaños. (137)	407
<i>Installation</i> , Konrad Fischer Gallery Düsseldorf. (138)	408
<i>Untitled (Quotation Marks)</i> , 1980. Formica sobre madera pintada.	
Edición de 25 piezas, Brooke Alexander editions, N.York. (139)	408
<i>Chair Table</i> , 1980. Formica sobre madera con asa metálica en dos piezas.	
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence. (140)	410
<i>Elective Affinities</i> , 1981. Mixel media. (141)	411
<i>Door</i> , 1983-84. Acrílico sobre madera y vidrio, dos piezas.	

Colección de Martin Bernstein.(142)	411
<i>Up and Across</i> , 1984-85. Acrílico sobre madera, 105.9 x 365.8 x 88.9 cm.	
Colección Frederick R. Weisman. Los Ángeles.(143)	412
<i>Pregunta I</i> , 1983. Madera pintada en dos piezas.	
Edición de seis obras. Marian goodman Gallery, N.York. (144)	413
<i>Exclamation Point</i> , 1988. Madera y crines plasticos en dos piezas.	
N.York, colección particular. (145)	413
<i>Question Mark (Brush)</i> , 1994. Crines de nylon sobre fibra de vidrio.	
Paris, F.Cartier. (146)	413
<i>The Hydraulic Door Check</i> . Obra realizada para <i>Arts Magazine</i> , nº 2.	
Noviembre 1967. (147)	415
Vista de la Instalación <i>Complete Multiples</i> , 1991.	
Brooke Alexander Editions, n.York. (148)	415
<i>Expressionism and Impressionism</i> , 1965. Formica sobre madera en dos piezas.	
Colección de Meyer Vaisman. (149)	416
<i>Expression Impression</i> , 1966. Acrílico sobre celotex, 60 x 76 cm.	
London Saatchi Collection. (150)	416
<i>Ocho ratoneras</i> , 1967-68. Acrílico sobre celotex.	
Colección Saatchi, Londres. (151)	417
<i>Basket, Mirror, Window, Rug, Table, Door</i> , 1985. Acrílico sobre celotex.	
137.2 x 143.5 cm. Frederick Weisman Company, Los Ángeles. (152)	423
<i>Archipelago</i> , 1993. instalación para la exposición <i>Portikus</i> , Francfort.	
Vista general. (153)	425
<i>Installation. New Works</i> , 1991-92. Berlín, Galería Franck + Schulte.	
Junio- agosto, 1992. (154)	427
<i>Archipelago- Detalle de la Instalación</i> .(157)	
<i>Chair and Window</i> , 1983. Acrílico sobre celotex, con marco de madera.	
136.5 x 130.8 cm. Colección Frederick R. Weisman, Los Ángeles. (158)	432
<i>Diderot's Last Resort</i> , 1992. Formica y aluminio sobre madera.	
Fisher Landau Center, Long Island City, N.York. (159)	434

Jacobo de Barbari;

Perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta. 1504.

Óleo sobre madera 49 x 42 cm. Munich, Alte Pinakothek. (8) 56

Osias Beert el viejo;

Ostra y copa de dulces en un nicho. Óleo sobre cobre, 51 x 44 cm.

Colección privada. (13) 64

Joachim Beuckelaer;

Vendedora de fruta, verdura y carne. 1564. Óleo sobre madera

118 x 170.5 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. (11) 59

Cristo en casa de Marta y María. Óleo sobre tabla, 128 x 245 cm.

Madrid, Museo del Prado. (25) 94

Peter Binoit;

Crustáceos, plato de frutos y copa de dulces, con vaso.

Óleo sobre madera, 40.2 x 50 cm. Munich, colección privada. (20) 85

Ambrosius Bosschaerts, (el joven);

Frutos y copa con insectos, 1635-40. Óleo sobre madera, 49 x 59 cm.

Colección privada. (38) 121

Charles Bouelles;

Liber de Intellectu, (Los reinos de la naturaleza y el hombre).

París 1509, p.119. (14) 67

Charles Bouillon;

Papeles y objetos diversos, 1704. Óleo sobre tabla, 80 x 106 cm.

París, colección particular. (15) 70

Constantin Brâncusi;

<i>Columna sin fin</i> . (versión de 1937), instalada en Tirgu Jiu, Rumanía. (76)	291
Vista del estudio del artista. (77)	291
Marcel Broodthaers:	
<i>Ardoises magiques</i> . Pizarras con inscripciones, 1972. (65)	247
<i>La Salle Blanche</i> , 1975. Madera, fotografías, bombilla, inscripciones pintadas cuerda., 390 x 336 x 658 cm. (94)	313
Barthel Bruyn el Viejo;	
<i>Reverso del retrato de Jane-Loyse Tissier</i> . Óleo sobre madera 61 x 51 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. (5)	54
Daniel Buren:	
<i>Dominant-Dominée</i> . Acrílico y espejos, Instalación en el capMusée de Bordeaux, 1991. (66)	250
Caracci (atribuido a)	
<i>Il mangiatore di fagioli</i> , sátira de Caravaggio. Roma, Galleria Sciarra-Colonna. (21)	90
Michelangelo da Caravaggio;	
<i>Cesta con frutos</i> , (hacia 1596). Óleo sobre tela, 46 x 64 cm. Milán, Pinacoteca Ambrosiana. (29)	101
Paul Cézanne;	
Reconstrucción del interior del taller en el <i>chemin des Lauves</i> , cerca de Aix-en-Provence. (41).....	157
<i>Nature morte a la bouilloire</i> , 1867-1869. Óleo sobre lienzo, 64.5 x 81.2 cm. Musée d'Orsay. París. (42)	161
<i>Nature morte a la pendule noir</i> . Colección particular, París. (43)	164

<i>Pommes vertes</i> , 1873. Musée d'Orsay, París. (44)	167
<i>Tasse, verre et fruits</i> , 1873-1877. Óleo sobre lienzo.	
Colección particular. (45)	171
<i>Nature morte, fruits, serviette et pot a lait</i> , 1879-1882.	
Óleo sobre tela 74x93 cm. Musée de l'Orangerie, París. (46)	175
<i>Cinco bañistas</i> , 1879-80. Óleo sobre lienzo. (47)	177
<i>Nature morte a la commode</i> , 1883-1887. Óleo sobre tela, 71 x 90 cm.	
Neue Pinakothek, Munich. (48)	179
<i>Nature morte au pannier</i> , 1888-90. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm.	
París, Musée d'Orsay. (49)	182
<i>Nature morte avec curtain, jugs, compotier</i> , 1893-94. Óleo sobre lienzo. (50)..	186
<i>Fruits et cruchon</i> , 1890-1894. Óleo sobre lienzo, 36 x 46 cm.	
Museum of Modern Art, N.York. (51)	189
<i>Pommes et oranges</i> , 1895-1900. Óleo sobre tela, 74 x 93 cm.	
Musée d'Orsay, París. (52)	190
<i>Nature morte au rideau et au pichet a fleurs</i> . 1898-1899.	
Óleo sobre tela, 54.7x74 cm. Musée de l'Ermitage. San Petesburgo. (53)	192
<i>Grandes bañistas</i> , 1898-1905. Óleo sobre lienzo, 130 x 193 cm.	
Londres, National Gallery. (54)	194
<i>Nature morte avec pommes et pêches</i> , 1905. Óleo sobre lienzo.	
París, Musée d'Orsay. (55)	199

Pieter Claesz;

<i>Naturaleza muerta</i> , 1633. Óleo sobre madera, 38 x 53 cm.	
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. (40)	130
<i>Vanitas</i> , 1634 (firmado P.C., y atribuido a P.Claesz). Óleo sobre madera,	
54 x 71.5 cm. Malibú, The J.P.Getty Museum. (32)	109

Evert Collier;

<i>Tablero con artículos adheridos</i> , 1703. Óleo sobre tela, 61.5 x 77.5 cm.	
Colección privada. (16)	71

Christo & Jeanne-Claude;

Surrounded Island, Biscayne Bay, Creater. 603.850 metros cuadrados de tela
alrededor de 11 islas. Miami, Florida, 1983. (64) 247

Salvador Dalí;

Reconstrucción en el Museo Dalí, de su apartamento. (84) 302

Rostro de Mae West, utilizable como apartamento surrealista. 1934-35. (85)... 303

Desconocido;

Guirnalda, procedente de una mansión pompeiana, 30.25 a.c. M. Nazionale
Nápoles. (1) 47

Naturaleza muerta con cuenco y frutas, procedente de la casa de Julia Felix-
74 x 234 cm. Museo Arqueológico Nazionale, Nápoles. (2) 49

Naturaleza muerta con melocotones
Pompeia, Nápoles, Museo Arqueológico Nazionale. (3) 50

Naturaleza muerta con pájaros y champiñones, detalle. Fresco, 37 x 154 cm.
Museo Nazionale, Nápoles (4) 51

Cristo en casa de Emmaus, 1600-1610. Óleo sobre madera, 70 x 54 cm.
Colección privada. (26) 95

Marcel Duchamp;

Fountain; Fotografía de Alfred Stieglitz
Publicada en *The Blind Man*, nº2, mayo 1917. (67) 263

L.H.O.O.Q. , 1919. Lápiz sobre tarjeta postal, 19,7x12,4 cm. (68) 270

L.H.O.O.Q. , 1964. Lápiz sobre tarjeta postal, 30.1 x 23 cm. (69) 270

L.H.O.O.Q., rasurée, 1920. (70) 272

L'envers de la peinture, 1955. (71) 274

Dan Flavin;

Fluorescent Light, 1964. Instalación en GreenGallery, N.York.(75) 289

Lucio Fontana;	
<i>Concepto espacial</i> , 1950. 74.5 x 64. Fundación Fontana, Milán (80)	296
Taddeo Gaddi;	
<i>Nicho</i> . Pintura al fresco-1337-38. Sta.Croce, Florencia (17)	74
Cornelis Norbertus Gijsbrechts:	
<i>Reverso de un cuadro</i> , 1670. Óleo sobre tela, 66.6 x 86.5 cm.	
Copenhague, Statens Museum for Kunst. (7)	55
Nicolas Gillis;	
<i>Mesa servida</i> , 1611. Óleo sobre madera, 59x79cm.	
Amsterdam, colección particular. (39)	127
Jan Gossaert;	
<i>Diptico Carondelet (cara exterior)</i> . 1517. Óleo sobre madera, 43 x 27 cm.	
París, Louvre. (6)	54
Richard Hamilton;	
<i>Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?</i> , 1956.	
Collage, 26x25 cm. Tübingen, Kunsthalle Tübingen. (72)	277
Marten van Heemskerck;	
<i>Pieter Jan Foppeszoon con su familia</i> hacia 1530. Óleo sobre madera	
119 x 140.5 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. (12)	60
Michael Heizer;	
<i>Isolated Mass/Circumflex</i> , 1968. 3658 x 30 x 30 cm.	
Nine Nevada Depressions. (91).....	311
<i>Primitive Dye Painting</i> . Anilina y cal en polvo, 1372 x 2286 cm.	

California, EE.UU., Coyote Dry Lake, 1969. (98)	337
Samuel van Hoogstraten;	
<i>Vista sobre un corredor</i> , 1662. Óleo sobre tabla, 264 x 136.5 cm.	
Dyrham Park, Gloucestershire (National Trust). (26)	103
Jacob van Hulsdonck;	
<i>Copa de porcelana Wan-Li con agrios y granados</i> . Óleo sobre madera,	
41.5 x 57 cm. Londres, colección privada. (36)	116
Edward Kienholz;	
<i>The Wait</i> , 1964-65. New York, colección W.M., A.A. (86)	306
Joseph Kosuth;	
<i>Glass, one and three</i> , 1965. París, colección M.J.S. (101)	349
Jannis Kounellis;	
<i>Tragedia civil</i> , 1975. (93)	313
Barri Le Va;	
<i>Estudio para Grey Felt Aluminium</i> , 1967. (95).....	335
<i>Estudio para Outward Installation</i> , 1969-71. (96)	335
El Lissitzky;	
<i>Prounenraum</i> , 1923. (Reconstrucción de 1965). (81)	299
Dibujo del <i>proyecto de habitación constructivista</i> , 1926. (82)	300
Cerstiaen Luickx;	
<i>Racimos de uvas y limones</i> , Óleo sobre madera, 26x35 cm.	
Bélgica, colección privada. (31)	108

R. Magritte;

<i>L'usage de la parole Y</i> , 1928-1929. Óleo sobre lienzo, 62.2x81 cm.	
Los Angeles, County Museum. (56)	216
<i>La trahison des images</i> , 1948. Óleo sobre lienzo, 54x73 cm. (57)	216
<i>Les deux mystères</i> , 1966. Óleo sobre lienzo, 65x80 cm.	
Galerie Isy Brachot, Bruselas-París. (58)	217
<i>La représentation</i> , 1966. Óleo sobre lienzo. (59)	218
<i>La représentation</i> , 1937. Fotografía de la obra, sobre lienzo cuadrado	
48.5 x 48,5 cm., colocada delante de Irène Hamoir. (60)	219
<i>La représentation</i> , 1938. Óleo sobre lienzo, 48.5x44 cm. (61)	220
<i>L'alphabet des révélations</i> , 1929. Óleo sobre lienzo, 54x73 cm. (62)	228
<i>Pintura vacía enmarcada</i> , 1934. Guache sobre papel. Rotterdam,	
Museum Boymans Beuningen. (63)	234
<i>Perspective I: Madame Récamier de David</i> , 1950. Óleo sobre lienzo	
60x80 cm. Colección privada. (155)	430
<i>Perspective II: Le balcon de Manet</i> , 1950. Óleo sobre lienzo 81 x 60 cm.	
Gante, Museum van Hedendaagse Kunst. (156)	430

Kasemir Malevich;

<i>La última exposición futurista, 0,10.</i> . Petrogrado, 1915.	
Vista de algunas pinturas de Malevich. (79)	295

Walter de María;

<i>The Ligh-ning Field</i> , 1977. 400 postes de aluminio en una superficie de una milla	
por un kilómetro. Nuevo México. (99)	339

Philip de Marlier;

<i>Mejillones, Jamón, manos de cerdo y frutos</i> , 1634. Óleo sobre madera	
69 x 164 cm. Louvain, Abbaye de Parc. (20)	98

Hans Memling;

<i>Vaso con flores</i> (realizado en el reverso de un retrato), 1480-90. Óleo sobre madera, 28.5 x 21.5. Madrid, Col. Thyssen-Bornemisza. (18)	79
Frans Van Myerop;	
<i>Dos piezas de caza</i> , 1670-1680. Óleo sobre tela, 120 x 93 cm. Bruges, Groeningemuseum. (9)	57
Robert Morris;	
<i>L-Beams</i> , 1965. Instalación en el capMusée d'art de Bordeaux. N.York, colección Illeana Sonnembled. (74)	284
<i>Installation</i> . N.York, Green Gallery, 1965. (68)	304
Claes Oldenburg;	
<i>Bedroom Ensemble</i> . 1963. National Gallery of Canada, Ottawa.(87)	307
Dennis Oppenheim;	
<i>Amual Rings (Círculos anuales)</i> , 1968. Marcas en la nieve en la frontera entre USA y Canadá. Fort Kent-Maine. (89)	310
<i>Gallery Descompositio</i> , 1968. (90)	310
Clara Peeters;	
<i>Nueve caracolas exóticas</i> . Óleo sobre madera, 26.5 x 35.5 cm. Berlín, colección privada. (33)	110
Pablo Picasso;	
<i>Instrumento de música</i> , 1914. Madera pintada, 60x36x22 cm. París, colección privada. (78)	294
Juan Sánchez Cotán;	
<i>Bodegón de caza, hortalizas y verduras</i> , 1602. 68 x 89 cm.	



Madrid, Museo del Prado, legado de M. Villaescusa. (19)	81
<i>Naturaleza muerta con frutos</i> , 1602. Óleo sobre tela, 65x81 cm.	
The Fine Arts Gallery of San Diego. (35)	113
Schwitters;	
<i>Transformación de su casa de Little Langdale (Merz Barn)</i> .1947. (83)	301
Richard Serra;	
<i> Casting</i> . 10 x 762 x 460 cm. N.York, Withney Museum, 1969.(97)	336
Robert Smithson;	
<i>Cayuga Salt Mine Project (reconstruction)</i> . Instalación original	
Earth Art, 1969. White Museum of Art, Cornell University. (92)	311
<i>Cayuga Salt Mine Project</i> . Robert Smithson trabajando en la mina. (100).	341
Frans Snyders;	
<i>Naturaleza muerta con verduras</i> , (hacia 1600). Óleo sobre tela 144 x 157 cm.	
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. (28)	97
Isaac Soreau;	
<i>Naturaleza muerta de frutos</i> . Óleo sobre madera, 39.5 x 84.5 cm.	
Hamburger Kunsthalle. (37)	118
D. Velázquez;	
<i>Vieja friendo huevos</i> , 1618. Óleo sobre tela, 99x117 cm.	
Edinburgo, National Gallery of Scotland. (32)	157
Andy Warhol;	
<i>The Twnty-Five Marylins</i> , 1962. Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo	
205,7 x 169,5 cm. Estocolmo, Moderna Museet. (73)	279

Francisco de Zurbaran;

Bodegón con jarras, 1630. Óleo sobre tela. Madrid, Museo del Prado. (34) 111

Limonas, naranjas y una rosa, 1633. Óleo sobre tela, 60 x 107 cm.

Pasadena, The Norton Simon Museum. (30) 105

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- AUTORES -

ÍNDICE DE AUTORES

(La cursiva de las páginas remite a las notas)

Aertsen, P.;	58, <i>59</i> , <i>65</i> , 92, 93, <i>93</i> , 94, 96, <i>96</i> .
Agamben, G.;	318.
Agucci,	102.
Alberti, L.B.;	454.
Alexander, B.;	<i>377</i> , <i>379</i> , <i>404</i> , 408, 415, 435.
Aliaga, J.V.;	<i>330</i> , 435.
Alloway, L.;	435.
Alpers, S.;	<i>81</i> , <i>89</i> , <i>106</i> , <i>117</i> , 136, 143.
Amman, J.C.;	<i>403</i> , <i>405</i> , 435.
Anceschi, L.;	136.
Andre, C.;	283, 307, 308, 309, 318, 343, 439.
Apeles,	76, <i>78</i> .
Apión;	76.
Apollinaire, G.;	203, <i>203</i> , 297, <i>208</i> , 235, 240.
Aragon, L.;	318.
Arase, D.;	136.
Archipenko, A.;	318.
Arensberg, W.;	262, 266.
Aristófanes,	<i>380</i> .
Aristóteles;	88, 109, <i>109</i> , 132, <i>132</i> , <i>427</i> .

Arman;	299.
Armenini, G.B.;	120, 455.
Armstrong, R.;	360, 373, 376, 404.
Art & Language;	314, 436.
Artschwager, R.;	285, 306, 326, 355, 357, 359 a 433, 435 y bibliog.
Atkinson, T.;	438.
Auerbech, E.;	457.
Augé, M.;	435.
Ayer, A.J.;	350, 351, 435.
Bachelard, G.;	435.
Baglione, G.;	87, 454.
Bajtin, M.;	420, 436.
Baltrusaitis, J.;	457.
Barbari, J.;	55, 56.
Barocchi, P.;	454.
Barry, R.;	348, 352, 352.
Barthes, R.;	40, 420, 436, 457.
Bathersby, M.;	52, 136.
Battcock, G.;	318, 329, 347, 436.
Baudrillard, J.;	43, 44, 136.
Becks, M.;	235.
Bellori, G.P.;	87, 102, 104, 454.
Benjamin, A.;	318, 439.
Benjamin, W.;	328.

Benoist, J.M.;	106, 107, 136.
Bense, M.;	211, 212, 235.
Berenson, B.;	364, 364.
Bergson, H.;	254, 255, 255.
Bergström, I.;	63, 67, 80, 136, 137.
Berkeley, G.;	457.
Bernard, E.;	155, 155, 156, 157, 157, 159 a 163, 163, 165, 170, 173, 174, 178, 179, 183, 187, 187, 193, 194.
Bettetini, G.;	457.
Beuckelaer;	59, 59, 93, 94.
Beuys, J.;	344, 345, 345, 440.
Bialostocki, J.;	137.
Binet, E.;	454.
Binoît, P.;	85.
Black, Max;	428, 428, 436, 457.
Bladwin, M.;	330.
Blanchard, M.E.;	131, 135, 143.
Blavier, A.;	235.
Blistene, B.;	358, 362, 367, 372, 373, 400, 421.
Bochner, M.;	321.
Bologna, F.;	118.
Borel, P.;	65.
Borely, J.;	161, 194.
Boschini, M.;	102, 108, 454.

Bosschaerts, A.;	<i>121.</i>
Bouelles, Ch.;	<i>67, 69.</i>
Bouillon, Ch.;	<i>69, 70.</i>
Bozal, V.;	<i>19, 20, 22, 27, 36, 176, 176, 235, 241, 253, 258, 318, 457.</i>
Brandi, C.;	<i>23</i>
Brâncusi, C.;	<i>269, 290, 291, 297, 308, 369.</i>
Braque, G.;	<i>201, 206, 206, 235, 292.</i>
Breton, A.;	<i>219, 235.</i>
Broodthaers, M.;	<i>227, 227, 242, 247, 248, 313, 314.</i>
Brown, G.;	<i>439.</i>
Brown, J.;	<i>137.</i>
Bruggen, C. Van;	<i>398, 400, 403, 409.</i>
Brunner, M.;	<i>137.</i>
Bruszewicz, L.;	<i>143.</i>
Bryant, B.;	<i>348.</i>
Bryson, N.;	<i>32, 33, 35, 36, 53, 131, 137, 143, 458.</i>
Buci-Glaucksman;	<i>137.</i>
Buchloh, B.;	<i>321.</i>
Bühler, K.;	<i>458.</i>
Bürger, P.;	<i>318.</i>
Buren, D.;	<i>249, 250, 314.</i>
Burgin, V.;	<i>329, 436, 439.</i>
Burnham, J.;	<i>347.</i>
Cabailé, J.P.;	<i>144.</i>

Cabanne, P.;	271, 318.
Cadieou, H.;	137.
Caizergues, P.;	235.
Calabrese, O.;	53, 63, 64, 82, 137, 259, 319.
Calvo Serraler, F.;	144.
Camfield, W.;	267, 319.
Campanella, T.;	118.
Caracci, G.B.;	87, 90.
Caravaggio, M.;	87, 90, 100, 100, 101, 111, 112, 118, 126, 138, 139, 141.
Carducho, V.;	454.
Casares, J.;	252.
Castellman, R.;	323.
Cavestany, J.;	138.
Cennini. C.;	101, 102, 454.
Certeau, M.;	436.
Cézanne, P.;	155 a 205, 155 a 201, 214, 227, 235 a 241, 257, 258, 269, 292.
Claesz, P.;	109, 110, 130, 137.
Codognato, A.;	440.
Colinet, P.;	235.
Collier, E.;	69, 171.
Combalía, V.;	436.
Compagnon, A.;	138.
Copérnico, N.;	118.
Cortona, P. de la;	126, 127.

Courbet, G.;	166, 168, 173, <i>184</i> .
Covarrubias, S.;	62, 454.
Crimp, D.;	322.
Chandler, J.;	<i>342</i> , 439.
Chardin, J.B.S.;	<i>100</i> , 168, 173, 176.
Charpier, J.,	<i>204</i> , 236.
Chappuis, A.;	236.
Chastel, A.;	73, 138.
Christo & Jean-C.;	247, 314.
Dagognet, F.;	319.
Daix, P.;	236.
Dalí, S.;	300, 302, 303.
Dalai-Emiliani, M.;	<i>117</i> , 138.
Daix, P.;	<i>39</i> , 458.
Danto, A.;	<i>374</i> , <i>379</i> , <i>387</i> , <i>394</i> , <i>404</i> , <i>418</i> , <i>421</i> .
Dars, C.;	<i>81</i> , 138.
Davis, R.;	322.
Deleuze, G.;	<i>88</i> , <i>111</i> , 138, 236, 458.
De Logu, I.;	<i>70</i> , <i>103</i> , 140.
Demond, J.;	<i>45</i> .
Denis, M.,	<i>158</i> , <i>159</i> , <i>162</i> , 170, 197, 201, <i>201</i> , 236.
Derrida, J.;	<i>19</i> , 28, 35, 458.
Deruert, C.;	<i>65</i> .
Descamps, J.B.;	<i>66</i> , 455.

Dewey, J.;	364, 364, 436.
Diderot, D.;	65, 100, 100, 433, 434.
Didi-Huberman, G.;	286, 322.
Dobrowolski, Z.;	44.
Doherty, B.;	439.
Dolce, L.;	101, 102, 455.
Donnell K., C.;	462.
Doran, M.,	236.
Dorfles, G.,	319, 417, 436, 439.
D'Ors, E.;	141, 158, 158, 239.
D'Otrange, M.L.;	82, 141.
Ducrot, O.;	458.
Duchamp, M.;	261, 262, 262, 264 a 276, 267, 269, 271, 274, 275, 299, 318, 319, 320, 323, 324, 325, 328, 329 a 332, 352, 354, 358, 369.
Dufrenne, M.;	26, 27, 45, 138, 251, 319, 458.
Du Pont de Nemours;	66.
Duve, Th. de;	436.
Eco, H.;	458.
Ehrenzweig, A.;	212, 212, 236.
Elgar, F.;	236.
Erasmus de Rotterdam;	65.
Faré, M.;	65, 67, 70, 137, 138, 143.
Félibien, A.;	65, 65, 83, 455.
Fiedler, K.;	22, 197, 331.
Filóstrato;	48.

Fillion, R.;	345.
Flavin, D.;	288, 289, 308.
Focillon, E.;	78.
Fónagy, Y.;	421, 437.
Fontana, L.;	229, 296, 297, 308.
Foucault, M.;	18, 18, 23, 106, 106, 138, 221, 223, 223, 224, 224, 231, 231, 236, 458.
Francastel, P.	39, 39, 458.
Fréchuret, M.;	322.
Frege, G.;	459.
Freud, S.;	21, 34.
Fried, M.;	287, 322, 323, 437.
Friedrich, G.D.;	209.
Fry, R.;	236.
Gablik, S.;	236.
Gadamer, H. G.;	21, 22, 24, 24, 34, 37, 211, 253, 253, 259, 319, 352, 353, 459.
Gaddi, T.;	74, 80.
Galileo Galilei;	118.
Gasquet, J.,	159, 161, 162, 164, 165.
G.Cortés, J.M.;	330, 435.
Gehlen, A.;	319.
Gibson, J.;	319, 459.
Gijbrechts, C.;	53, 55, 56.
Gillis, N.;	127.

Giorgio Martini, F.;	80.
Giotto;	80.
Glaser, B.;	319.
Goemans, C.;	215, 224, 236, 241.
Goisille, J;	138.
Gombrich, E.H.;	25, 33, 35, 38, 38, 52, 83, 89, 119, 124, 138, 153, 154, 154, 237, 259, 259, 319, 459.
Goodman, N.;	24, 32, 32, 39, 39, 83, 139, 255, 319, 351, 413, 459.
Gowing, L.;	156, 158, 181, 192, 237, 241.
Greenberg, C.;	283, 285, 320, 322, 324.
Greindl, E.;	139.
Grimm, C.;	139.
Guercio, G.,	332.
Guerry, L.;	237.
Gutuso, R.;	139.
Hamilton, R.;	277.
Hammacher, A.M.;	237.
Handke, P.;	237.
Hanson, N.R.;	152.
Harnoncourt, A.;	324.
Harris, E.;	139, 144.
Harris, N.;	237.
Head, W.;	180.
Heemskerck, M.;	60.
Hegel, G.W.F.;	28, 34, 35, 253, 459.

Heidegger, M.;	22, 28, 35, 328, 379, 459.
Heizer, M.;	309, 311, 337, 338, 340.
Herding, K.;	459.
Hess, H.;	139.
Hess, W.;	237.
Hesse, Eva;	344, 438.
Hibbard, H.;	100, 139.
Hochberg, J.;	459.
Hoetink, H.R.;	139.
Hofmann, W.;	197, 237.
Holzer, J.;	310.
Hoog, M.;	237.
Hoogstraten, S.van;	455.
Huebler, D.;	330, 332.
Hulsdonck, J.;	112, 116
Husserl, E.;	23.
Jacobson, M.;	437.
Jameson, F.;	320.
Jauss, H.R.;	368, 437.
Jongh, E.de;	67, 117, 139.
Johns, J.;	276, 276, 278, 281, 282, 283, 284, 286, 323, 324.
Jourdain, F.;	171.
Judd, D.,	283, 286, 287, 287, 288, 319, 322.
Kandinsky, V.;	208, 208, 209, 209, 210, 210, 211, 212, 213, 213, 214, 237, 239.

Kant, E.;	19, 22, 28, 168, <i>171</i> , <i>211</i> , 460.
Kaori Kitao;	<i>117</i> .
Kaprow, A.;	298, 304, <i>305</i> , 320.
Karshan, D.;	<i>342</i> , 439.
Kepler, J.;	117, <i>118</i> .
Kienholz;	305, 306.
Klee, P.;	207, <i>207</i> , 214, 238.
Koller, H.;	37, 460.
Kord, C.;	<i>359</i> , <i>378</i> .
Kosuth, J.;	329, <i>329</i> , <i>330</i> , 331, 332, <i>344</i> , 349, 350, <i>351</i> , 437, 439.
Kounellis, J.;	312, 313.
Krauss, R.;	<i>287</i> , 320, 322.
Kristeva, J.;	<i>420</i> , 437.
Kruger, B.;	310.
Kunz, M.;	<i>346</i> .
Kusche, M.;	139.
Lafont, C.;	320.
Lafuente F., E.;	139.
Lageira, J.;	<i>414</i> .
Lalandre, C.;	<i>81</i> , 140.
Lamblin, B.;	<i>70</i> , <i>122</i> , 139, 144.
Larguier, L.,	<i>160</i> , 168, <i>170</i> , 174, <i>178</i> , 184, <i>195</i> .
Le Petit, C.;	<i>65</i> .
Le Va, B.;	335, <i>335</i> .

LeWitt, S.;	283, 284.
Lippard, L.;	338, 340, 342, 438, 439.
Lissitzky, El;	299, 300, 324.
Logan-S., A.M.;	140.
Logu, Y. de;	140.
Lomazzo, G.P.;	121, 455.
Loran, E.;	186, 238.
Lorencelli, P.;	140.
Luicks, C.;	108.
Luria, A.R.;	180.
Magritte, R.;	25, 215 a 224, 215, 216 222, 224, 229, 359, 376, 429, 429, 430.
Maldiney, H.;	156, 238.
Male, E.;	140.
Malevich, K.;	295.
Maltese, C.;	460.
Maravall, J.A.;	62, 122, 140.
Marchan, S.;	294, 320.
Marchis, P.de;	80.
María, W. de;	328, 337, 338, 339, 340, 340, 439.
Marin, L.;	81, 87, 122, 140, 144, 460, 462.
Marshall, R.;	437.
May, G.;	140.
Mc Devitt, J.;	368, 386.
Memling, H.;	79, 80.

Menestrier, Cl-Fr.;	455.
Merleau Ponty, M.;	23, 27, 35, 43, 45, 109, 117, 140, 192, 374, 460.
Merz, M.;	312.
Meuris, J.;	238.
Michaux, H.;	238.
Michely, V.;	439.
Milman, M.;	52, 82, 83, 84, 140.
Molanaars, T.;	345, 440.
Moles, A.;	460.
Mondrian, P.;	214, 214, 238, 241.
Morawski, S.;	462.
Morris, R.;	283, 284, 285, 286, 287, 307, 322, 324, 440.
Moulin, J.R.;	238.
Mukarowsky, J.;	364, 437.
Myerop, F.;	55, 57.
Nancy, N.L.;	117, 140.
Naylor, C.;	363, 363, 438.
Nemser, C.;	344.
Neveaux, N.;	98, 141.
Nietzsche, F.W.;	327.
Nougé, P.;	238.
Novotny, F.;	238.
Oldenburg, C.;	305, 307, 360, 360, 368, 386.
Olivares, R.;	365, 369, 375, 387.

Oña Iribarren, G.; 141.

Oppenheim, D.; 309, 310.

Orozco Díaz, E., 141.

Ortega y Gasset, J.; 22, 27, 203, 239.

Otonelli, G.D.; 126, 127.

Pacheco, F.; 120, 455.

Paleotti, G.; 126.

Palomino, A.; 50, 69, 90, 124, 133, 455.

Pantoja de la Cruz, J.; 62, 62, 132.

Panofsky, E.; 60, 60, 94, 141, 460.

Pardo, J.L.; 179, 183, 239, 280, 280, 281, 320, 351, 438.

Paris, J.; 320, 460.

Partouche, M.; 275, 310, 320.

Patrizi, M.L.; 141.

Peeters, C.; 110, 112.

Peirce, Ch.S.; 22.

Pérec, G.; 141.

Pérez Carreño, F.; 23, 24, 32, 39, 42, 255, 331, 438, 460.

Pérez Sánchez, A.; 53, 141.

Perrault, Ch.; 455.

Philippot, O.; 144.

Picasso, P.; 202, 203, 204, 235, 292, 294, 295.

Picon, G.; 239.

Piles, R. de; 455.

Picon, G.;	213, 239, 241.
Pino, P.;	101, 102, 455.
Piraikos;	50, 52.
Platón;	34, 380.
Plinio,	49, 50, 50, 52, 76, 76, 455.
Pollit, J.J.;	460.
Pollock, J.;	301, 305.
Pontbriand, Ch.;	320.
P-Orridge, C.;	363, 438.
Popper, F.;	320.
Praz, M.;	133, 133, 134.
Prieto, L.;	460.
Putman, Y.;	461.
Quintiliano;	128.
Ramirez, J.A.;	262, 269, 320.
Ramsden, M.;	330.
Rauschenberg, R.;	293, 299, 360.
Ravaison, J.;	239.
Raynal, M.;	239.
Raynor, V.;	322.
Rembrandt, H.;	396.
Reverdy, P.;	257, 257, 320, 438.
Rewald, J.;	143, 165, 181, 239.
Rey, A.;	461.

Ridolfi, C.;	102, 102, 455.
Rilke, R.M.;	156, 158, 190, 193, 196, 239.
Rivière, R.P.;	195.
Robert-Jones, P.;	225, 226.
Rodriguez A. F.;	36, 37, 38, 461, 462.
Roger de Piles;	65, 66, 102, 103.
Rose, B.;	283, 283, 284, 307, 321, 323.
Rosemberg, H.;	321.
Rubin, W.;	141, 181, 237.
Russel, B.;	461.
Sánchez Cotán;	80, 81, 112, 113, 148.
Sandart, J.von;	63, 455.
Scamelli, F.;	87, 455.
Scaramuccia, I.;	455.
Schapiro, M.;	167, 239.
Schelling, F.W.J.;	461.
Schefer, S.;	461.
Schlater, Ch.;	440.
Schlegel, F.;	209.
Schneider, N.;	70, 141.
Schoenberg;	213, 213, 239.
Schopenhauer, A.;	133, 461.
Schwitters, K.;	301, 312, 360.
Segal, S.;	67, 145.

Seghers, P.;	204, 236.
Sentis, M.;	375.
Serra, R.;	335, 336.
Sérusier, P.;	200.
Siguret, F.;	142.
Silver, Ph.W.;	27.
Smithson, R.;	309, 311, 323, 324, 340, 341.
Snyders, F.;	96, 97.
Soreau, I.;	112, 118.
Souriau, E.;	25, 461.
Spoerri, D.;	299.
Spies, W.;	324.
Steiner, L.;	293.
Stella, F.;	343.
Sterling, Ch.;	52, 65, 67, 74, 80, 85, 115, 142, 143.
Stieglitz, A.;	263, 265, 268.
Stoichita, V.;	53, 86, 88, 125, 135, 142.
Storr, R.;	438.
Sweeney, J.J.;	323.
Swenson, G.R.;	323.
Sylvester, D.;	239, 324.
Tancock, J.;	324.
Tatarkiewicz, W.;	461.
taylor, P.;	438.

Tiberghien, G.;	321.
Timontes;	78.
Tolnay, Ch.de;	80, 144.
Torczyner, H.;	202, 240
Toulmin, S.;	28, 28, 461.
Tuchman, Ph.;	323.
Valéry, P.;	259, 259, 321.
Vasari, G.;	98, 102, 102, 455.
Vatimo, g.;	22, 23, 23, 461.
Veca, A.;	67, 122, 140, 142.
Velázquez, D.;	50, 87, 88, 93, 139, 143, 144, 186, 360, 373, 387.
Venturi, L.;	66, 126, 142, 200, 240, 241.
Vermeer;	87.
Vernant, J.P.;	461.
Vial, C.;	216, 217.
Vico, G.;	427.
Vijande, R.;	324.
Vitrubio;	77, 77, 78, 455.
Warhol, A.;	245, 278, 279, 280, 282, 321, 324, 360.
Weinwe, L.;	349.
Weisbach, W.;	143.
Wilson, W.;	438.
Winckelman, J.J.;	461.
Wind, B.;	143.

Wittgenstein, L.; 22, 328, 332, 438.
Wölfflin, H.; 97, 108, 143.
Wollheim, R.; 285, 323, 461.
Zola, E.; 171, 172, 172, 180, 240.
Zuccaro, F.; 121, 456.
Zurbaran, F.; 105, 111, 112, 186.